

Ethik in Serie

Cordula Brand und Simon Meisch (Hrsg.)



Eine Festschrift zu Ehren von
Uta Müller

Materialien zur Ethik in den Wissenschaften

Herausgegeben vom

Internationalen Zentrum für Ethik
in den Wissenschaften (IZEW)

der Universität Tübingen

Band 13

**Materialien zur Ethik
in den Wissenschaften**

Band 13

Cordula Brand und Simon Meisch (Hrsg.)

Ethik in Serie

**Eine Festschrift zu Ehren
von Uta Müller**



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.



Der Text dieses Werks ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC ND 3.0 DE (Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitung 3.0 Deutschland) veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de>

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Tübingen Library Publishing frei verfügbar (Open Access).

<http://hdl.handle.net/10900/84350>

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-843503>

<http://dx.doi.org/10.15496/publikation-25740>

2. Auflage 2018 Tübingen Library Publishing
Universitätsbibliothek Tübingen
Wilhelmstraße 32
72074 Tübingen
druckdienste@ub.uni-tuebingen.de
<https://tlp.uni-tuebingen.de>

ISBN (Softcover): 978-3-946552-21-5

ISBN (PDF): 978-3-946552-22-2

Coverabbildungen: Marius Albiez

Umschlaggestaltung: Susanne Schmid, Universität Tübingen

Satz: Anne Mauksch und Sandra Binder, Universität Tübingen

Druck und Bindung: Pro BUSINESS digital printing Deutschland GmbH

Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	
<i>Cordula Brand und Simon Meisch</i>	11

Zentrale Begriffe

Zweiundvierzig	
<i>Ralf Stoecker</i>	19
Die zwei Rikers	
Überleben in Teletransportern	
<i>Cordula Brand</i>	31
Entmenschlichte Verantwortung in den Harry Potter Filmen	
Feuerkelch und Sorting Hat	
<i>Marcel Vondermaßen</i>	45

Narrative Ethik

»Exodus«	
Ein Exempel für ein mediales Missverständnis und ein religionskritischer Ertrag	
<i>Dietmar Mieth</i>	61
»Gone Baby Gone«	
Verlorene Kinder, schlechte Mütter und ratlose Ethik	
<i>Regina Ammicht Quinn</i>	77

»Thirteen Reasons Why« About Giving and Reflecting Reasons <i>Simon Meisch</i>	93
--	----

Metaethik

Tony Soprano: Ein Herz für Tiere <i>Albrecht Müller</i>	111
Hope and Kinship in AMC's »The Walking Dead« <i>Gero Bauer</i>	121
Wider die Doppelmoral: »Lilyhammer« - ein Spiegelbild Norwegens? <i>Matthias Kaiser</i>	133
Das Prekäre der Moral Ein Feuilleton über die amerikanische Serie »Twenty-Four« <i>Wolfgang Hellmich</i>	145
Gerechte Rache? Reflexionen zum Film »Wild Tales« <i>Eugen Pissarskoi</i>	157
Also sprach Rustin Cohle »True Detective« und Nietzsches Gedankenexperiment der ewigen Wiederkunft im Schulunterricht <i>Florian Heusinger von Waldege</i>	169
Zur moralischen Erbaulichkeit von »Bad Banks« Ökonomische Moral und moralische Ökonomie (in) einer TV-Serie <i>Thomas Pothast</i>	181

»Black Mirror« – Technikfolgenabschätzung in Serie <i>Matthias Kettner</i>	195
---	-----

Normative Ethik

Universalismus ohne Moralismus Skizze zu einer ethischen Rekonstruktion der Figur »Schotty« in der Serie »Der Tatortreiniger« <i>Julia Dietrich</i>	213
Der ironische Seinsleichte »Seinfeld« aus Perspektive von Beauvoirs existenzialistischer Ethik <i>Sebastian Ostritsch</i>	225
Wahrheit wider Willen? Die komische Dialektik von Wahrheit und Unwahrheit in Larry Davids »Curb your Enthusiasm« <i>Sebastian Stein</i>	237
»Dunkirk« von Christopher Nolan Ein Film als Einführung in die Ethik des Entscheidens unter Knappheitsbedingungen <i>Urban Wiesing</i>	249

Anwendungsorientierte Ethik

Boerne, Thiel & Co. Der »Tatort« aus strafrechtlicher Sicht <i>Jörg Eisele</i>	257
--	-----

Maschinen zum Verlieben und die Hybris der Wissenschaft Künstliche Intelligenz im Film »Ex Machina« <i>Jessica Heesen und Marc Sebr</i>	273
Sicherheitsethische Fragen bei den Simpsons <i>Friedrich Gabel</i>	287
»Spartakus« – Rom geht in Serie <i>Wolfgang Polleichtner</i>	299
Hinter dem schwarzen Spiegel Perspektiven auf die Darstellung des Dystopischen in »Black Mirror« <i>Christiane Burmeister und Jutta Krautter</i>	311
Consumerism, Sociability, and Techno-optimism? An Ethical Analysis of the Promotion of Social Norms in YouTuber Zoella's Vlogs <i>Laura Schelenz</i>	325

Medienethik

Schöne neue Streamingwelt: Zwischen Binge Watching und Nachhaltigkeitsutopie <i>Marius Albiez und Kerstin Schopp</i>	339
TV-Serien als Seismographen der Mediennutzung Ihr zeitdiagnostisches Potential aus medienethischer Perspektive <i>Ralf Lutz</i>	353
Über das Ethos der Medien und die Ökonomisierung der Information Eine medienethische Betrachtung aus praktischer Sicht <i>Thomas Ganly und Nadine Strauß</i>	365

Ethik der Werbung als angewandte Ethik	
<i>Guido Zurstiege</i>	379

Verzeichnisse

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren.....	395
Schriftenverzeichnis von Dr. Uta Müller (Auswahl)	403

Vorwort

Cordula Brand und Simon Meisch

Der Titel dieser Festschrift *Ethik in Serie* besitzt mehrere Bedeutungsebenen. Erstens, und das ist die offensichtlichste Ebene, handelt es sich um den Gegenstand. Die hier versammelten Beiträge setzen sich mit ethischen Fragen auseinander, die in unterschiedlichen Medienformaten, vor allem aber in Serien aufgeworfen werden. Zugleich reflektieren sie, inwiefern diese Formate moralische Fragen angemessen thematisieren und reflektieren können. Zweitens richtet sich der Band an alle Lehrende, die sich quasi »in Serie« mit ethischen Fragestellungen im Rahmen ihrer Lehrveranstaltungen, sei es in der Schule, an der Universität oder in der Erwachsenenbildung beschäftigen. Drittens, und hier treffen sich beide Bedeutungen, ist dieser Band einer passionierten Ethikerin gewidmet, die viel Zeit und Herzblut in die Vermittlung ethischer Reflexion investiert, dabei immer wieder neue Lehrformate entwickelt und neue Themen erschließt und in ihrer Freizeit gute Serien schätzt.

Dr. Uta Müller studierte Philosophie und Politische Wissenschaften zunächst an der Universität Heidelberg, anschließend an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Der Schwerpunkt ihres Studiums lag auf der zeitgenössischen sprachanalytischen Philosophie. Ihre Abschlussarbeit wurde von Prof. Wilhelm Vossenkuhl betreut. Während ihrer Promotionszeit blieb sie der Stadt an der Isar (und deren Biergärten) treu, erweiterte ihr philosophisches Spektrum allerdings schon damals um eine interdisziplinäre Sichtweise im Rahmen der Wissenschaftstheorie. 1990 promovierte sie bei Prof. Robert Spaemann

zum Dr. phil. mit einer Dissertation zum Thema Rationalität und Subjektivität in den Sozialwissenschaften. Im Anschluss an die Promotion kehrte sie der akademischen Welt den Rücken und war bei verschiedenen Verlagen, z. B. bei Bertelsmann in München, und in Halle an der Saale als Autorin, Übersetzerin und Redakteurin tätig. In dieser Zeit arbeitete sie an den verschiedensten Projekten, u. a. einem Schauspielführer, einem Führer der Religionen der Welt und dem Deutschen Literaturlexikon (herausgegeben von Walther Killy).

Nach den Jahren in der Verlagswelt kehrte Uta Müller nach Tübingen und in die Wissenschaft zurück. Zunächst arbeitete sie am Institut für Ethik und Geschichte der Medizin der Universität Tübingen und wechselte 2002 an das Internationale (damals noch »interfakultäre«) Zentrum für Ethik in den Wissenschaften (IZEW). Hier widmete sie sich gemeinsam mit Dr. Julia Dietrich der Entwicklung und Umsetzung des Ethisch-Philosophischen Grundlagenstudiums (EPG) an der Universität Tübingen, in der dafür am IZEW eingerichteten Koordinationsstelle. Das EPG machte Lehramtsstudierende mit ethisch-philosophischen Grundlagen sowie anwendungs- und berufsbezogenen Fragestellungen vertraut, die sich aus den Fächern – von den Sprachen, über die Naturwissenschaften und die Mathematik, bis zu Kunst und Sport – ergeben. Dieser Kontext erlaubte Uta Müller, zwei ihrer Leidenschaften, die ethisch-philosophische Lehre und die Arbeit an interdisziplinären Fragestellungen miteinander zu verbinden und sich gleichzeitig dafür einzusetzen, die praktische Philosophie aus dem Elfenbeinturm zu befreien und für die Gesellschaft fruchtbar zu machen.

Diese drei Aspekte ihrer Tätigkeit finden sich auch in ihrer Forschung wieder. So leitete Uta Müller Projekte zu ethischen Herausforderungen des Alterns, der Werbung sowie der sozialen und Bildungsorganisationen. Darüber hinaus interessiert sie sich insbesondere für

ethische Grundlagen, wie die Fragen nach dem »Glück« und dem »Guten Leben« oder der Körper- bzw. Leiblichkeit des Menschen.

Ihrem langjährigen Einsatz für das Ethikzentrum und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter¹ sowie ihrer Leidenschaft für die interdisziplinäre Lehre verdanken wir alle zahlreiche wertvolle Impulse und ebenso kritische wie wertschätzende Diskussionen. Wir alle sagen herzlichen Dank, liebe Uta! Wir freuen uns sehr auf die nächsten spannenden Jahre mit Dir, die gemeinsamen Projekte und nicht zuletzt auf die inspirierenden Gespräche beim Mittagessen.

Dieser knappe Einblick in die Vita der zu Ehrenden zeigt, wie breit Uta Müllers Interessen gestreut sind. Wir hätten genauso gut einen Band über die Ethik des Sports, ethische Fragen im Theater oder der Oper, eines der von ihr bearbeiteten Themenfelder oder eine Zusammenschau dieser Themen konzipieren können – die Wahl fiel nicht ganz leicht. Da Uta aber immer nach vorne schaut und ein sehr gutes Gespür für die Themen der Zukunft hat, haben wir uns entschieden, ihr einen Band zu widmen, der sich mit modernen Formen des Erzählens und medialen Formaten der Auseinandersetzung mit ethischen Herausforderungen beschäftigt.²

Der erste Teil der Festschrift ist drei Grundbegriffen der Ethik gewidmet: dem Sinn des Lebens (Ralf Stoecker), der personalen Identität (Cordula Brand) und der Verantwortung (Marcel Vondermaßen). Dabei

¹ Wir haben im Band darauf verzichtet, Vorgaben zur Art und Weise der Genderisierung zu machen. So findet sich im Folgenden die gesamte Bandbreite der Möglichkeiten wieder.

² Die Herausgeber*innen bedanken sich ganz herzlich bei Anne Mauksch, ohne deren Geduld und genaues Auge bei der Formatierung dieser Band nicht hätte fertiggestellt werden können, bei Marius Albiez für die wunderbare Gestaltung des Einbandes sowie bei Sandra Binder für die professionelle Betreuung des Publikationsprozesses.

kommen die Freunde von Douglas Adams' *Per Anhalter durch die Galaxis*, *Star Trek* und *Harry Potter* auf ihre Kosten.

Die Beiträge von Dietmar Mieth, Regina Ammicht-Quinn und Simon Meisch im zweiten Teil des Bandes beziehen sich methodisch auf die Narrative Ethik, die sich insbesondere mit der narrativen Struktur von Moral und moralischen Urteilen auseinandersetzt. Dabei beschäftigt sich die narrative Ethik auch mit der Struktur jener moralischen Welten, die Erzählungen wie Serien entwerfen, und wirft in diesem Zuge einen kritischen Blick auf ethische Herausforderungen des Erzählens selbst. Die Autorin und die Autoren interpretieren in diesem Zusammenhang die Filme *Exodus* und *Gone Baby Gone* sowie die Netflix-Serie *Thirteen Reasons Why*.

Nachdem mit grundlegenden Begriffen und Methoden eine klassische didaktische Herangehensweise im Aufbau des Bandes angelegt wurde, geht es mit unterschiedlichen Ebenen bzw. Disziplinen der Ethik weiter. Der dritte Teil der Festschrift adressiert metaethische Fragestellungen. Angesprochen wird zunächst, ob Tiere (Albrecht Müller) oder Zombies (Gero Bauer) zur moralischen Gemeinschaft gerechnet werden können oder sollten. Anschließend geht es darum, in welcher Weise, wann und wodurch unsere moralischen Überzeugungen herausgefordert (Matthias Kaiser) oder gar kompromittiert (Wolfgang Hellmich) bzw. unterlaufen (Eugen Pissarskoi) werden. Schließlich wird das Potential von Serien als Medium für philosophische Gedankenexperimente im Allgemeinen (Florian Heusinger von Waldegge) sowie für ethische Reflexionen der Politischen Ökonomie (Thomas Potthast) und Technikfolgenabschätzung (Matthias Kettner) im Besonderen adressiert. Dabei kommen so unterschiedliche Serien wie etwa die *Sopranos*, *Lillyhammer*, *24*, *Bad Banks*, *The Walking Dead* oder *Black Mirror* in den Blick.

Von der Ebene der Metaethik begeben wir uns im vierten Teil auf die Ebene der normativen Ethik. Die Autorinnen und Autoren sprechen unterschiedliche Grundfragen an, beginnend mit der Unterscheidung von Partikularismus und Universalismus (Julia Dietrich). Es folgt eine Auseinandersetzung mit dem Existenzialismus und daraus abzuleitenden Menschenbildern (Sebastian Ostritsch) sowie der Frage nach dem Verhältnis von Wahrheit, Lüge und sozialer Rücksichtnahme (Sebastian Stein). Abschließend wird gezeigt, wie sich eine ganze Reihe von Themen der normativen Ethik, von verschiedenen Formen der Gerechtigkeit, über die Reichweite moralischer Urteile bis hin zum Handeln unter Unsicherheit anhand von Narrativen aufschlüsseln lässt (Urban Wiesing). Diskutiert werden dabei die Serien *Der Tatortreiniger*, *Seinfeld* und *Curb Your Enthusiasm* sowie der Film *Dunkirk*.

Den Übergang von Fragen der normativen Ethik hin zu Themen der anwendungsbezogenen Ethik leistet im vierten Teil ein Beitrag aus der Disziplin der Rechtswissenschaften (Jörg Eisele). Anschließend werden mit ethischen Fragen der Digitalisierung (Jessica Heesen und Marc Sehr) sowie der Sicherheit (Friedrich Gabel) zwei sowohl aktuelle als auch zukunftssträchtige Themenbereiche der anwendungsbezogenen Ethik angesprochen. Die folgenden zwei Beiträge zeigen, wie man sich einzelne Serien (Christiane Burmeister und Jutta Krautter) bzw. Filme (Wolfgang Polleichtner) zu Nutze machen kann, um eine ganze Bandbreite von Fragestellungen aufzuwerfen. Schließlich kommt mit einem Beitrag zum Videoblogging (auf Youtube) nicht allein eine neue Form des seriellen Erzählens in den Blick, sondern auch eine Herausforderung an der Schnittstelle von Medien- und Sozialethik (Laura Schelenz). Wahrscheinlich ist überhaupt kein deutschsprachiger Sammelband zu Serien denkbar, der nicht auch die Krimireihe *Tatort* behandelt; daneben diskutiert dieser Abschnitt die nicht weniger legendären *Simpsons*

sowie erneut *Black Mirror*, den Film *Ex machina* und die Video-Kanäle der Bloggerin Zoella.

Der fünfte Teil des Bandes weitet abschließend den Blickwinkel und spricht grundlegende medienethische Fragestellungen an, die sich unabhängig vom Format ergeben. So wird die Nachhaltigkeit von Streaming-Plattformen untersucht (Marius Albiez und Kerstin Schopp), die Frage nach dem zeitdiagnostischen Potential von TV-Serien gestellt (Ralf Lutz), die Verantwortung von Medienschaffenden und Rezipientinnen und Rezipienten adressiert (Thomas Gaulty und Nadine Strauß) und ein Blick auf ethische Fragen der Werbung geworfen (Guido Zurstiege).

Wir wünschen nun allen Leserinnen und Lesern – und vor allem Dir, liebe Uta, eine erbauliche wie zum Nachdenken anregende Lektüre und hoffen, dass sich der ein oder andere Impuls für die ansprechende Gestaltung von Lehrinhalten ergibt.

Tübingen im August 2018

Zentrale Begriffe

Zweiundvierzig

Ralf Stoecker

Als im November 2008 die Mitglieder der sozialistischen Partei Frankreichs über den Parteivorsitz abstimmten, gewann die Bürgermeisterin von Lille, Martine Aubry, mit dem sensationell knappen Vorsprung von 42 Stimmen. Angesichts von weit über 100 000 Wählern war es kein Wunder, dass die unterlegene Seite von Ségolène Royal sofort von Wahlfälschung und Betrug sprach und eine Nachzählung forderte. Doch es gab noch einen anderen, wenn auch vielleicht nicht ganz so verbreiteten Grund, der unter den Anhängern der Verliererin für Misstrauen sorgte: die Tatsache, dass die Differenz ausgerechnet 42 betrug. 42 ist nämlich nicht irgendeine Zahl. 42 ist vielmehr die Antwort auf die Frage aller Fragen, die Frage nach dem Leben, dem Universum, einfach allem. Zumindest steht es so in Douglas Adams mehrteiligem Bestseller *Per Anhalter durch die Galaxis*, und für eine treue Fangemeinde rund um die Welt war das Beweis genug, dass bei der Wahl in Frankreich nicht alles mit rechten Dingen zugegangen sein konnte.

Weniger bekannt als die Bücher ist die Fernsehserie, die Adams parallel zu diesen Büchern in der BBC produziert hat. Das ist schade, weil sie den Stoff kongenial umgesetzt hat und mindestens ebenso viel Spaß und Belehrung verspricht wie die Bücher, nicht zuletzt auch für uns Philosophinnen und Philosophen. Denn die Serie ist voller philosophischer Anspielungen; vor allem aber bietet sie das, was wir schon immer gesucht haben: eine Antwort auf die Fragen aller Fragen. In meinem

Beitrag möchte ich ein paar Überlegungen anstellen, auf die man kommen kann, wenn man nur lange genug Douglas Adams schaut.¹

Worum es geht

Die Helden der Serie sind zwei Freunde, Arthur Dent und Ford Prefect, denen es im letzten Augenblick gelingt, der Zerstörung der Erde durch ein kosmisches Räumkommando zu entkommen, und die danach vielfältige skurrile Abenteuer im Weltraum erleben, zumeist in Begleitung eines sehr coolen ehemaligen Präsidenten der Galaxis und dessen irdischer Freundin sowie eines hyperintelligenten schwermütigen Roboters. Geleitet werden sie dabei von einem allumfassenden, unerschöpflichen Reiseführer: *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*.

Wie gesagt, philosophische Anspielungen finden sich laufend. Raum und Zeit, Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit, Götter und Propheten, all das erweist sich als durch und durch komisch. Besonders sehenswert sind die Passagen, in denen es um das Verhältnis zwischen Menschen und Tieren geht. Im »Restaurant am Ende des Universums« (nach dem die zweite DVD benannt ist) gibt es beispielsweise einen grandiosen Dialog zwischen den Protagonisten und einem Tier, halb Schwein, halb Rind, zu dessen Arbeitsethos es offensichtlich gehört, eine möglichst schmackhafte Mahlzeit zu ergeben. Tierethik erscheint plötzlich in einem ganz neuen Licht.

Im Zentrum der Serie wie auch im Zentrum des philosophischen Interesses steht aber die berühmte 42. Sie ist zunächst Teil einer Geschichte in der Geschichte. Eine hochtechnisierte Zivilisation irgendwo

¹ Die Serie ist auf zwei DVDs unter den Titeln *Per Anhalter durch die Galaxis* und *Das Restaurant am Ende des Universums* erhältlich (Universum Films 2013). Es ist wichtig, sie nicht mit dem später produzierten, wenig sehenswerten Film gleichen Namens zu verwechseln.

im Weltraum entschließt sich, ein für alle Mal die Frage aller Fragen zu beantworten, die Frage nach dem Leben, dem Universum, einfach allem. Ihre Ingenieure bauen deshalb einen überdimensionalen Supercomputer, *Deep Thought*² – haushoch, blinkend und rauchend –, der sich auch prompt ans Werk macht. Nach einer stolzen Rechenzeit von immerhin siebeneinhalb Millionen Jahren ist es schließlich so weit. Der Computer erwacht aus seinem rechenintensiven Dornröschen-Schlaf und verkündet den gespannt lauschenden fernen Nachkommen seiner einstigen Erbauer das Ergebnis seiner Bemühungen. Die Antwort lautet, wie gesagt, 42.

Das Publikum ist verständlicherweise enttäuscht. Sieben Millionen Jahre Bedenkzeit, und alles, was herauskommt, ist eine völlig unverständliche Antwort. Der Computer hat diese Enttäuschung allerdings schon antizipiert und er bietet auch eine Diagnose dafür an:

Das Problem ist, glaube ich, wenn ich mal ganz ehrlich zu euch sein darf, dass ihr selbst wohl nie richtig gewusst habt, wie die *Frage* eigentlich lautet. [...] Wenn ihr erst einmal genau wisst, wie die Frage wirklich lautet, dann werdet ihr auch wissen, was die Antwort bedeutet.

Deep Thought hat zweifellos recht: Die ganze Rede von der Frage aller Fragen, nach dem Leben, dem Universum und allem, ist selbst ja noch gar keine Frage. Das sehen seine neugierigen Gesprächspartner auch sofort ein und reagieren, wie wir vermutlich alle reagiert hätten: »Also schön, okay, okay, kannst du uns dann bitte wenigstens die Frage *sagen?*«

²Der Name ist eine offenkundige Anspielung an einen pornographischen Blockbuster der siebziger Jahre. Verblüffenderweise stand er trotzdem Pate für die Reihe der IBM-Schachcomputer, die Ende der 1980er Jahre mit »Deep Thought« begann und deren »Deep Blue« dann den amtierenden Schachweltmeister schlug.

Der Computer aber, zu ihrer größten Überraschung, verneint. Er könne die Frage nicht nennen, er könne nicht einmal herausfinden, wie sie lautet. Für diese Aufgabe bedürfe es eines weit größeren, mächtigeren Computers. Alles was Deep Thought dazu beitragen könne sei, den Bauplan für diesen Computer zu erstellen.

Weniger kultivierte Zivilisationen hätten an dieser Stelle vermutlich die Schrottpresse angeworfen, Deep Thought recycelt und die Frage aller Fragen einfach vergessen. Diese Zivilisation aber will es wirklich wissen. Der große Computer, der in der Lage ist, nicht nur die Antwort, sondern auch die Frage zu ermitteln, wird tatsächlich gebaut, und anders als sein Vorgänger ist er uns allen wohlvertraut. Der *Supersupercomputer*, der die richtige Formulierung der Frage aller Fragen finden soll, ist die Erde, die Erde, deren Zerstörung Dent und Prefect gerade um Haaresbreite entkommen sind. Die Geschichte in der Geschichte wird zur Geschichte der Erde, zu unserer Geschichte.

Drei Probleme

Das ist zweifellos ein wunderschöner Plot, der noch durch den Auftritt zweier zotteliger Profiphilosophen veredelt wird, die entrüstet versuchen, ihr Privileg auf die Frage aller Fragen zu verteidigen. Der kritische Betrachter sieht sich aber unmittelbar mit mindestens drei Problemen konfrontiert:

1. Wie kann es sein, dass der Computer die Antwort auf eine Frage kennt, ohne die Frage selbst zu kennen, ja ohne sie auch herausbekommen zu können?
2. Was nützt es dann, die Erde zu bauen?
3. Wie kann es sein, dass die Antwort 42 lautet?

Zugegeben, auf den ersten Blick scheint es für alle drei Probleme eine einfache Lösung zu geben: Die Geschichte stimmt nicht. Die Erde ist gar keine Auftragsarbeit ferner Aliens, die erfahren wollen, was die Frage aller Fragen ist, deren Antwort 42 lautet. Also braucht man sich um die drei Probleme auch keine Gedanken zu machen.

Das wäre die Lösung der empirischen Wissenschaften, und vermutlich stimmt sie. Es ist tatsächlich nicht besonders wahrscheinlich, dass die Erde auf die von Adams beschriebene Weise entstanden ist. Aber wenn es unwahrscheinlich ist, dann ist es eben auch möglich – und damit vielleicht sogar wirklich. Auch an anderen Stellen der Serie wird den Zuschauern immer wieder vor Augen geführt, wie klein der Schritt von der Unwahrscheinlichkeit zur Wirklichkeit ist. Die Affen, von denen es im sogenannten »Infinite-Monkey-Theorem« heißt, dass sie nur lange genug auf einer Schreibmaschine herumhämmern müssen, bis irgendwann die Werke Shakespeares auftauchen, könnten eben auch erst mit Shakespeare begonnen haben, bevor sie anschließend jede Menge Unsinn tippen. (Wie gesagt, Tiere spielen in der Serie eine wichtige Rolle.) Wäre es also nicht auch möglich, dass die Erde gebaut wurde, weil ein Computer die richtige Antwort auf eine Frage gefunden hat, ohne diese Frage zu kennen, ja ohne sie auch nur ermitteln zu können – und könnte diese Antwort tatsächlich einfach 42 gelautet haben, was erst verständlich wird, nachdem die Erde auf die Welt gekommen ist? – Ob das möglich wäre, das ist keine empirische Frage mehr, dazu braucht es die Philosophie.

Antworten ohne Fragen

Dass jemand eine Antwort auf eine Frage gibt, die er nicht kennt, ist alles andere als ungewöhnlich. In den ca. dreitausend Jahren, die sich Menschen Gedanken über das Leben, das Universum und überhaupt

alles machen, hat es sich als gang und gäbe erwiesen. Wissenschaft, also das Beschaffen von Wissen, bestand regelmäßig darin, dass Menschen zuerst Antworten auf Fragen gegeben haben, dann gemerkt haben, dass die Antworten ihnen besser gefielen als die ursprünglichen Fragen, die sie entsprechend reformulierten, bevor sie sich erneut daranmachten, die neuen, reformulierten Fragen weiter zu untersuchen. Diesen dialektischen Prozess könnte man so beschreiben, dass Menschen manchmal richtige Antworten geben, bevor sie wirklich wissen, wie die Frage lautet.

Allerdings finden sie diese Fragen in der Regel bald heraus. Deep Thought hingegen ist unfähig, die entsprechende Frage zu finden. Wie kann das sein? Eine naheliegende Antwort lautet: Weil es die Frage gar nicht gibt. – Wie gesagt, von der Frage aller Fragen, nach dem Leben, dem Universum und allem, zu reden, sagt noch nichts darüber, wie diese Frage eigentlich lautet, und vielleicht, so der Verdacht, gibt es eine solche Frage auch gar nicht. Dann wäre es kein Wunder, dass der Computer sie nicht kennt.

Dabei gibt es natürlich endlos viele Fragen, in denen es um bestimmte Aspekte des Lebens, des Universums und vielem anderen geht, aber diese Fragen waren sicher nicht gemeint, als sich die Besitzer von Deep Thought daranmachten, einen weiteren, ungleich größeren Computer zu bauen, um sie zu finden. Schließlich muss diese Zivilisation dafür bereits gewaltige naturwissenschaftliche Kenntnisse gehabt haben, viel größere, als wir sie heute besitzen, und das bedeutet, sie müssen Antworten auf zahllose Fragen über die Welt besessen haben. Nein, wie die wütenden Proteste der Profifilosophen schon gezeigt haben, handelte es sich bei der notorischen Frage aller Fragen um eine spezielle, eine philosophische Frage. Dafür spricht auch, dass sie von Adams selbst und vielen seiner Fans häufig mit der Frage nach dem

Sinn des Lebens gleichgesetzt wird, also sozusagen mit der philosophischsten aller philosophischen Fragen.

An dieser Stelle bekommt die Hypothese, es gebe vielleicht gar keine Frage aller Fragen, nach dem Leben, dem Universum und allem, plötzlich ganz neue Plausibilität. Für viele Philosophen ist die Frage nach dem Sinn des Lebens – nicht selten verbunden mit der bangen Befürchtung, dass das Leben durch und durch absurd sei –, ein besonders anschauliches Beispiel für schlechte, weil unsinnige Philosophie. Der Oxford-Philosoph Richard Hare erzählte beispielsweise in einem Vortrag, den er Ende der 1950er Jahre zu der Frage »Alles egal?« gehalten hat, von einem Gaststudenten aus der Schweiz, der sich durch die Lektüre Camus‘ von der Absurdität des Daseins überzeugen ließ, bevor Hare ihn durch sprachanalytische Argumente eines Besseren belehrte. Der Vortrag endet mit den Worten: »Mein Schweizer Freund aß am nächsten Morgen ein kräftiges Frühstück; damit gab er uns allen ein gutes Beispiel.«³ – Die Hypothese, dass selbst Deep Thought nicht wissen konnte, wie die Frage aller Fragen lautete, weil diese sich letztlich gar nicht sinnvoll stellen ließ, löst also das erste Problem.

Wozu die Erde?

So einleuchtend diese Antwort auf das erste Problem ist, sie scheint die folgenden beiden Probleme unlösbar zu machen. Weshalb, kann man sich fragen, hat Deep Thought seinen Erbauern nicht einfach gesagt, dass es die gesuchte Frage gar nicht gibt, sondern sie stattdessen in das gewaltige Projekt gestürzt, die Erde zu erschaffen? Und wie konnte er trotzdem felsenfest behaupteten, die Antwort zu kennen: 42?

³ Der Vortrag findet sich neben vielen anderen Beiträgen aus der Philosophie und darüber hinaus in der sehr lesenswerten Anthologie Fehige/Meggle/Wessels 2000: 110-116.

Ein Anhaltspunkt für die Antwort auf das erste dieser beiden Probleme findet sich in der zunächst ganz willkürlich erscheinenden Bearbeitungszeit des Computers. Siebeneinhalb Millionen Jahre hat er gerechnet, bis die Antwort feststand. Siebeneinhalb Millionen Jahre, so lange ist es auch ungefähr her, dass sich irgendwo im Afrikanischen Regenwald eine Gruppe von Schimpansen entschlossen hat, von den Bäumen herabzusteigen und sich auf den Weg zum modernen Menschen zu machen. Das könnte natürlich Zufall sein, aber nicht, wenn man daran denkt, dass Deep Thought die Erde zu dem Zweck entworfen hat, die Frage aller Fragen zu suchen. Es ist ganz klar, dass auch der Supersupercomputer zunächst auf denselben Stand gelangen musste, bis zu dem Deep Thought überhaupt gelangen konnte. Er musste sozusagen noch einmal denselben Anlauf nehmen, bevor er seinen Vorgänger überwinden und hinter sich lassen konnte, und eben dieser Punkt war nach siebeneinhalb Millionen Jahren Menschheitsgeschichte im 20. Jahrhundert erreicht. Deshalb fällt es uns auch so leicht zu rekonstruieren, was sich in den letzten Jahren im Elektronengehirn von Deep Thought abgespielt hat. Sein Programm bildete einfach das Urbild unserer jüngsten Geschichte.

Diese Geschichte zeigt, dass alles zunächst tatsächlich darauf hinauslief, den Auftraggebern des Computers eine frustrierende, aber mühelos verständliche Antwort zu geben. 1921 erschien eine schmale Schrift, in deren Vorwort sich die irritierende Bemerkung findet: »Ich bin also der Meinung, die [philosophischen] Probleme im Wesentlichen endgültig gelöst zu haben.« Und nahezu am Ende steht dann: »Das Rätsel gibt es nicht.« Siebeneinhalb Millionen Jahre Menschheit und dreitausend Jahren Philosophie kulminieren in der Einsicht, dass nichts dahinter ist, hinter der vielversprechenden Rede von der Frage aller Fragen nach dem Leben, dem Universum und allem. Darauf ist Deep Thought, wie gesagt, selbst schon gekommen (die Menschheit folgt ja,

wie gesagt, einfach in seinen Fußstapfen), und hätte er an dieser Stelle aufgehört, hätte er dieses negative Ergebnis verkünden und seine Auftraggeber enttäuscht zu ihren Alltagsgeschäften zurückkehren lassen können. Die Erde und uns hätte es dann niemals gegeben.

Deep Thought hat aber weitergerechnet, so wie auch das 20. Jahrhundert weiterging und der Autor des schmalen Büchleins weiter nachgedacht hat, um dann 25 Jahre später ebenso radikal seinen Irrtum einzugestehen. Er hatte mittlerweile eingesehen, dass schon der Versuch verfehlt war, ein für alle Mal eine Antwort auf philosophische Probleme zu geben, und sei es auch nur die Antwort, dass sie gar keine Fragen und sinnlos seien. Philosophische Probleme gibt es nicht, sie tauchen vielmehr auf in der Kommunikation zwischen Menschen, immer wieder und an immer neuen Stellen. Es stimmt, es sind keine echten Fragen, die es zu beantworten gelte, sondern Symptome von Verwirrung und Orientierungsverlust. »Der Philosoph behandelt eine Frage; wie eine Krankheit«, schreibt er deshalb in seinem zweiten, deutlich umfangreicheren Hauptwerk.

Wenn Deep Thoughts Algorithmen das Verdikt von 1921 antizipiert haben, dann sicher auch die Revision ein Vierteljahrhundert später. Das aber bedeutet: Ihm wurde klar, dass er dem Ansinnen seiner Auftraggeber niemals dadurch gerecht werden konnte, dass er ihnen einfach die Antwort auf ihre große Frage nannte, noch nicht einmal dadurch, dass er sie darüber aufklärte, dass sich diese Frage gar nicht sinnvoll stellen ließe. Die einzige angemessene Antwort auf derartige philosophische Fragen besteht darin, immer wieder geduldig dafür zu sorgen, dass sie wieder verschwinden. Aber genau das lag jenseits seiner Möglichkeiten. Von ihm wurden zutreffende Antworten erwartet, keine therapeutischen Gespräche, denn diese setzen etwas voraus, das den Horizont eines Computers übersteigt: ein Gefühl für die »tiefe Beunruhigung«, die immer aufs Neue von philosophischen Fragen ausgeht.

42

Damit bleibt aber nach wie vor das letzte Problem: Selbst wenn das alles stimmen sollte, warum antwortet Deep Thought ausgerechnet 42? – Das ist in der Tat eine etwas peinliche Geschichte. Der Denker des 20. Jahrhundert, der die Philosophie an die Grenze dessen getrieben hat, wohin Deep Thought noch folgen konnte, um dann darüber hinauszugehen, war Ludwig Wittgenstein. Das Frühwerk, in dem er glaubte, ein für alle Mal alle philosophischen Rätsel abgeräumt zu haben, war der »Tractatus logico-philosophicus«, das Spätwerk, in dem er sein therapeutisches Philosophieverständnis entwickelt, sind die »Philosophischen Untersuchungen«. So unterschiedlich diese Werke sind, ihnen ist gemeinsam, dass sie aus durchnummerierten Absätzen bestehen, dass also nicht mit Seitenangaben auf sie verwiesen wird, sondern durch die Angabe der entsprechenden Nummern.⁴ Deep Thought ging offensichtlich zu Recht davon aus, dass seine Auftraggeber für sich gesehen mit Wittgensteins Texten wenig hätten anfangen können. Es ist diesen Schriften wesentlich, dass sie aufbauen auf Jahrtausende währenden philosophischen Bemühungen. Also suchte und fand der Computer einen Weg, seinen Auftrag auszuführen und eine zutreffende Antwort zu geben und es zugleich seinen Auftraggebern zu ermöglichen, mit der Antwort etwas anzufangen. Er benutze einen Querverweis, wo sie in den »Philosophischen Untersuchungen« die Antwort finden würden – allerdings nur, wenn sie zunächst dafür sorgten, dass die Erde und die irdische Philosophie und schließlich Wittgenstein und seine

⁴Die oben zitierten Passagen finden sich im »Tractatus« 6.5 und in den »Philosophischen Untersuchungen« §§ 252 und 111. Beide Werke sind gemeinsam abgedruckt in Wittgenstein 1980.

Werke auf die Welt kommen. Unter den vielen verschiedenen Bemerkungen Wittgensteins, die in Frage kämen, entschied er sich schließlich für eine, die er für besonders aussagekräftig hielt: die Nummer 42.

Dabei musste sich der Rechner allerdings darauf stützen, dass die Parallele zwischen seinen eigenen Berechnungen und der tatsächlichen Geschichte der Erde vollkommen sein würde, und das hat augenscheinlich nicht ganz geklappt. Absatz 42 der »Philosophischen Untersuchungen«, wie wir sie heute kennen, ist für Wittgensteins Gesamtprojekt vergleichsweise belanglos. Die »Philosophischen Untersuchungen«, wie Deep Thought sie antizipiert hat, müssen also etwas anders ausgesehen haben, als diejenigen, die Wittgenstein tatsächlich geschrieben hat, so dass er einen anderen Absatz meinte, als er seinen Auftraggebern den Querverweis gab. Es ist spannend sich vorzustellen, welchen er gemeint haben könnte, und noch spannender, sich vorzustellen, dass es vielleicht noch andere Unterschiede gab, atemberaubende Einsichten, die dann im zweiten Anlauf der irdische Wittgenstein nicht mehr erreicht hat. Oder es ist umgekehrt und Wittgenstein war am Ende weiter, als es sich Deep Thought erträumt hat.

So bleibt am Ende dieser philosophischen Überlegungen ein Rest an Unsicherheit. Wir wissen nicht wirklich, was Deep Thought seinen Auftraggebern ans Herz legen wollte, aber jedenfalls kann man sagen, was ein schöner Kandidat in den »Philosophischen Untersuchungen« gewesen wäre: § 133, wo es heißt: »Die eigentliche Entdeckung ist die, die mich fähig macht, das Philosophieren abubrechen, wann ich will.« – Denn das hieße letztlich nichts anderes als der berühmte Wahlspruch auf dem Deckel des »Hitchhiker's Guide to the Galaxy«: *Don't Panic!*

Und das hat sicher Bestand, auch wenn es um den Sinn des Lebens, das Universum und einfach alles geht, und selbst wenn – was sehr wahrscheinlich ist – die Geschichte mit Deep Thought und der 42 letztlich doch nicht stimmt. Auch Martine Aubry hatte am Ende, wie sich bei

einer Nachzählung herausstellte, einen Vorsprung von weit über 100 Stimmen gegenüber Ségolène Royal und nicht nur 42.

Literaturverzeichnis

Fehige, Christoph/Meggle, Georg/Wessels Ulla (Hrsg.) (2000). *Der Sinn des Lebens*. München: DTV.

Wittgenstein, Ludwig (1980): *Tractatus logico-philosophicus*, Tagebücher 1914-1916, *Philosophische Untersuchungen*, Werke: Band 1. 4. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp.

Die zwei Rikers

Überleben in Teletransportern

Cordula Brand

Sternzeit: 46915,2.

Die so genannte personale Identität ist ein Kernkonzept der normativen wie der angewandten Ethik. Personen sind moralische Akteure, die für ihre Handlungen verantwortlich sind. Will man eine Person für eine Handlung zur Rechenschaft ziehen, so muss sichergestellt sein, dass diese Person mit derjenigen Person identisch ist, die die Handlung ausgeführt hat. Es muss also klar sein, dass es sich um dieselbe Person handelt.

Die Frage, was es bedeutet, Zeit seines Lebens ein und dieselbe Person zu sein, beschäftigt die Philosophie schon seit der Antike (vgl. Martin/Barresi 2006). Die moderne Debatte um die personale Identität beginnt mit John Lockes Überlegungen (2008, II, XXVII) zu einem psychischen Kriterium für Identität. Bernard Williams (1973) entwirft hierzu das Gegenkonzept des physischen Kriteriums. Wir konzentrieren uns im Folgenden zunächst auf diese zwei grundlegend konträren Ansätze, die letztendlich die gesamte Debatte immer noch bestimmen.¹

Locke zufolge wird personale Identität durch eine kausale Verknüpfung zwischen psychischen Zuständen erzeugt. Indem wir uns z. B. an

¹ Eine Einführung in die gesamte Thematik findet sich in Brand (2010). Einen historischen Abriss der Diskussion bieten Martin und Barresi (2006). Eine Analyse der Diskussion im Hinblick auf Fragen der angewandten Ethik leistet Quante (2002).

unsere früheren Handlungen oder Gedanken erinnern und zukünftige Handlungen planen, wird gewährleistet, dass wir uns als eine einheitliche Person erleben:

[I]t is by the consciousness it has of its present thoughts and actions, that it is self to itself now, and so will be the same self, as far as the same consciousness can extend to actions past or to come; and would be by distance of time, or change of substance, no more two persons than a man be two men, by wearing other clothes today than he did yesterday. (Locke 2008, II, XXVII, §10)

Locke selbst hat das psychische Kriterium der personalen Identität nicht weiter ausgearbeitet. In der anschließenden kritischen Debatte wurden mehrere Modifikationen eingebaut, die dieses noch schlichte Kriterium belastbarer machen. Die Details können wir uns allerdings sparen, da es hier nur um eine kurze Charakterisierung gehen soll.² Nach dem psychologischen Kriterium sind wir dann über die Zeit hinweg mit uns selbst identisch, wenn unsere psychischen Zustände so miteinander verknüpft sind, dass wir sie in eine kohärente zeitliche Abfolge bringen können. Das bedeutet, dass wir in der Lage sein müssen, unsere Vergangenheit ohne Brüche und Ausfälle schildern zu können. Wir müssen also erklären können, wie wir zu dem Menschen wurden, der wir heute sind.

² Eine ausführliche Schilderung der Modifikationen, von der kontinuierlichen Verknüpfung der einzelnen psychischen Zustände, über die genauere Charakterisierung dieser Zustände, bis hin zu den sogenannten Q-Erinnerungen, die das Problem der Zirkularität umgehen, findet sich in Brand (2010).

Der Vorteil des psychologischen Kriteriums besteht in seiner intuitiven Einsichtigkeit. Wenn wir uns fragen, was unsere Identität ausmacht, dann kommen wir als erstes auf unsere Biografie und unsere Wünsche, Vorstellungen und Lebenspläne zu sprechen, mit denen wir uns identifizieren. Jedoch bleibt trotz der erwähnten Modifikationen ein Problem bestehen, das sich tatsächlich als schwierig erweist. Das psychologische Kriterium kann nämlich nicht garantieren, dass die Identität eines Individuums eindeutig gewährleistet ist.

Auf das sogenannte »Verdoppelungsproblem« hat Williams (1973) hingewiesen. Stellen wir uns zwei Personen vor, die sich beide für Napoleon halten. Beide gehen völlig in dieser Vorstellung auf und verfügen über Erinnerungen, Wünschen und Absichten, die exakt zu den Ereignissen und Handlungen in Napoleons Biografie passen. Auf der Basis des psychischen Kriteriums müsste man in einem solchen Falle davon ausgehen, dass beide Personen mit Napoleon identisch sind.

Die eindeutige Identitätsrelation, nach der wir suchen, schließt jedoch aus, dass zwei Personen gleichzeitig mit einer anderen Person identisch sein können, denn eine Person kann nicht an zwei Orten zugleich existieren. Nun könnte man argumentieren, dass nur eine Person mit Napoleon identisch ist, während die andere Person ihm lediglich sehr ähnlich ist. Es lässt sich jedoch aufgrund des psychologischen Kriteriums nicht entscheiden, welche der beiden Personen nun in welcher der genannten Relation, Identität oder Ähnlichkeit zu Napoleon steht.

Williams (1973) zeigt nun ausführlich anhand diverser Szenarien, dass für eine eindeutige Identifikation von Personen immer auf den Körper einer Person Bezug genommen werden muss. Basierend auf seiner Kritik am psychologischen Kriterium entwickelt er daher ein Kriterium der personalen Identität, das auf rein körperlichen Kriterien beruht: Der Körper einer Person muss in einer raumzeitlichen Kontinuität bestehen, um von Identität sprechen zu können.

Ebenso wie das psychologische Kriterium hat das physische Kriterium einen Aspekt, der intuitiv einleuchtet. Wir erkennen andere Personen hauptsächlich anhand äußerer, körperlicher Kriterien wieder. Allerdings scheitert auch dieses Kriterium letztendlich, wie das psychologische Kriterium, an bestimmten Verdoppelungsszenarien (vgl. Shoemaker 2003, Noonan 2003).³

Diese Situation veranlasste Derek Parfit dazu, das gesamte Konzept der personalen Identität in Frage zu stellen und das in der philosophischen Debatte berühmte Argument des Überlebens einzubringen.

Überleben im Teletransporter

Parfits Überlegungen zur personalen Identität nehmen ihren Anfang also in der Auseinandersetzung mit Williams' physischem Kriterium, welches personale Identität an körperlicher, raumzeitlicher Kontinuität festmacht. Hierzu bedient er sich des sogenannten Teletransporter-Gedankenexperiments:

I enter the Teletransporter. I have been to Mars before, but only by the old method, a space-ship journey taking several weeks. This machine will send me at the speed of light. I merely have to press the green button. Like others, I am nervous. Will it work? I remind myself what I have been told to expect. When I press the button, I shall lose consciousness, and then wake up at what seems a moment later. [...]. The Scanner here on Earth

³ Es folgt eine intensive Auseinandersetzung, in deren Rahmen bis heute verschiedene Auswege und Modifikationen von Kriterien personaler Identität diskutiert werden. Hier ist allerdings nicht der Ort, um die komplexe Debatte weiterzuverfolgen. Eine Übersicht findet sich bei Brand (2010).

will destroy my brain and body, while recording the exact states of all my cells. It will then transmit this information by radio. Travelling at the speed of light, the message will take three minutes to reach the Replicator on Mars. This will then create, out of new matter, a brain and body exactly like mine. It will be in this body that I shall wake up. [...] I press the button. As predicted, I lose and seem at once to regain consciousness, but in a different cubicle. Examining the new body, I find no change at all. Even the cut on my upper lip, from this morning's shave, is still there. (Parfit 1987: 199)

Der Teletransporter zeigt laut Parfit zunächst, dass physische Kontinuität nicht ausschlaggebend für die personale Identität sein kann. Im Fall des einfachen Scanners wird der Körper zerstört und neu erschaffen, so dass eine Diskontinuität besteht und daher nicht mehr von körperlicher Identität gesprochen werden kann. Parfit bezweifelt jedoch, dass es angemessen wäre, die betreffende Person als tot zu bezeichnen. Da die Replikation vollständige psychologische Kontinuität aufweist und der Körper auf dem Mars dem auf der Erde genau gleicht, handele es sich, so Parfit, zumindest um exakte Gleichheit, was praktisch genauso gut sei wie Identität (Parfit 1987: 280). Williams hingegen argumentiert, dass exakte Gleichheit eben gerade nicht »genauso gut« sei wie Identität (Williams 1960: 25).

Um sein Argument für die Gleichwertigkeit von Identität und exakter Übereinstimmung zu stärken, erzählt Parfit die Geschichte des Teletransporters weiter:

Several years pass, during which I am often Teletransported. I am now back in the cubicle, ready for another trip to Mars. But

this time, when I press the green button, I do not lose consciousness. There is a whirring sound, then silence. I leave the cubicle, and say to the attendant: »It's not working. What did I do wrong?« »It's working«, he replies, handing me a printed card. This reads: »The New Scanner records your blueprint without destroying your brain and body. We hope that you will welcome the opportunities which this technical advance offers.« The attendant tells me that I am one of the first people to use the New Scanner. He adds that [...] I can use the Intercom to see and talk to myself on Mars. »Wait a minute«, I reply, »If I'm here I can't *also* be on Mars.« (Parfit 1987: 199)

Bei dieser Situation handelt es sich um ein Verdoppelungsszenario, mit dem, wie gesagt, Williams schon gegen psychische Kriterien der personalen Identität argumentierte. Allerdings wird in diesem Fall sowohl die physische als auch die psychische Relation verdoppelt, so dass nun keines der beiden Identitätskriterien zum Einsatz gebracht werden kann, da beide lediglich exakt übereinstimmen, aber eben nicht identisch sein können.

Parfits Interesse liegt jetzt darin, zu zeigen, dass es nicht unbedingt eines Kriteriums der Identität bedarf, um Situationen, wie die durch den New Scanner verursachten, korrekt zu beschreiben. Es sei hier sinnvoll, in einer flexibleren Weise über die fragliche Relation nachzudenken. Um diesen Gedanken zu verdeutlichen, fügt er dem Teletransporter-Gedankenexperiment noch ein weiteres Moment hinzu: Nachdem der Person eröffnet wird, dass sie den New Scanner benutzt hat und es sie nun zweimal gibt, einmal auf der Erde und einmal auf dem Mars, betritt ein Arzt den Raum und bittet um ein vertrauliches Gespräch, in dem ihr Folgendes eröffnet wird:

I'm afraid that we're having problems with the New Scanner. It records your blueprint just as accurately, as you will see when you talk to yourself on Mars. But it seems to be damaging the cardiac systems which it scans. Judging from the results so far, though you will be quite healthy on Mars, here on Earth you must expect cardiac failure within the next few days. (Parfit 1987: 200)

Parfits Interpretation lautet nun, dass es dieser Person eigentlich egal sein kann, ob sie auf der Erde stirbt, denn sie überlebt ja auf dem Mars, unabhängig davon, mit welcher der beiden Personen sie nun letztendlich identisch ist. Daher sollte man die Rede von der Identität aufgeben und stattdessen ausschließlich von »Überleben« sprechen (Parfit 1987: 255). Dieser Weg soll eine Möglichkeit eröffnen, in der eine Person als zwei Personen überleben kann, ohne zu implizieren, mit der vorherigen identisch zu sein: »The relation of the original person to each of the resulting people contains all that interests us – all that matters – in any ordinary case of survival.« (Parfit 1987: 206).

Aus dieser Sichtweise ergeben sich diverse Probleme, die von verschiedenen Autor*innen ausführlich behandelt wurden (vgl. für einen Überblick Brand 2007: 110 f.). Genauer in den Blick nehmen möchte ich an dieser Stelle allerdings lediglich das offensichtlichste Problem, welches sich aus der Perspektive der Ersten Person, also aus meinem persönlichen Blickwinkel ergibt, wenn ich in einer solchen Situation bin: Stelle ich mir selbst die Frage, ob ich überleben werde, so kommt es sehr wohl darauf an, dass *ich* es bin, die überlebt. Für *meine* Zukunftsplanung ist es entscheidend, dass nicht irgendein zukünftiges Selbst

z. B. die Einschulung meines Sohnes erlebt, sondern dass ich es bin, die die Schultüte packt (Brand 2007, 110 f.)⁴.

Zwar könne man Parfit auf einer rein logischen Ebene recht geben und hier Überleben als eine genuine kontinuierliche Relation auffassen. Das Problem besteht jedoch, dass die rein logische Ebene bei der Betrachtung der personalen Identität nicht ausreicht (Northoff 2001: 420). Sie muss um psychologische Aspekte der Erste-Person-Perspektive ergänzt werden. Und nicht nur das, so die Argumentation im Folgenden, auch die Perspektive des Umfeldes, die Dritte-Person-Perspektive, spielt eine Rolle bei der Betrachtung der Situation. Und hier kommt nun die Geschichte eines anderen Transporterunfalls, dem von Commander Riker⁵ ins Spiel, die im Folgenden zunächst kurz zusammengefasst werden soll.

Die Geschichte der zwei Rikers

Ein Außenteam der Enterprise, angeführt von Commander Riker, hat den Auftrag, auf dem Planeten Nerval IV einige Geräte zu bergen, die bei einer Mission vor acht Jahren zurückgelassen wurden, sowie bestimmte Daten auf der dortigen Forschungsstation zu sichern. Auch die damalige Mission wurde von Riker, zu dieser Zeit Lieutenant auf

⁴ Auf diesen Punkt machen auch Northoff und Quante aufmerksam. Ihre Motivationen unterscheiden sich allerdings. Während Quante (2002, Kapitel 5.2.1) darauf abzielt, die erstpersionliche Perspektive vollständig aus der Betrachtung der personalen Identität auszuschließen, kommt es Northoff (2003: 40) auf die Betonung des phänomenalen Erlebens an.

⁵ Die Geschichte der zwei Rikers ist Gegenstand der Folge *Second Chances* (24, Staffel 6) *Star Trek: The Next Generation*. Eine gut geschnittene Kurzfassung der Situation, in der sich die zwei Rikers begegnen, findet sich auf YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=geMGo2P94j4>, letzter Zugriff am 30. 04. 2018.

dem Schiff Potemkin, geleitet. Nerval IV ist von einem Kraftfeld umgeben, das es nur alle acht Jahre erlaubt, durch ein entstehendes Fenster auf den Planeten zu beamen.

In der verlassenen Forschungsstation trifft Riker plötzlich auf einen zweiten Riker, seinen genetischen Doppelgänger. Diese Situation ist das Ergebnis eines Transporterunfalls. Als die Mannschaft der Forschungsstation auf Nerval von der Potemkin vor acht Jahren evakuiert wurde, wurde der Transporterstrahl durch das starke Kraftfeld gestört und dupliziert. Ein Strahl erreichte die Enterprise, ein anderer wurde nach Nerval zurückgeschickt. So entstanden zwei identische Rikers, einer bleibt isoliert auf Nerval zurück, der andere führte sein Leben auf der Potemkin und später auf der Enterprise fort.

Beide Rikers beanspruchen nun zunächst für sich, der wahre, echte Riker zu sein, was zu erheblichen Spannungen zwischen beiden Personen führt. Zusätzlich kompliziert wird die Situation dadurch, dass der damals auf der Forschungsstation verbliebene Lieutenant Riker immer noch in Counselor Deanna Troy verliebt ist und während der acht Jahre nie die Hoffnung aufgegeben hatte, sie wiederzusehen. Troy und Riker waren eine Weile ein Paar. Die Beziehung wurde allerdings später von Commander Riker beendet, der sich für seine Karriere und gegen ein Leben mit Troy entschied. Für Troy, die diese Entscheidung sehr verletzt hatte, ist die Situation nun ebenso verwirrend und belastend wie für die beiden Rikers, zumal Lieutenant Riker ihr auf der Enterprise einen Heiratsantrag macht und ihr damit das klare Signal gibt, die verloren geglaubte Beziehung fortführen zu wollen.

Aufgelöst wird die Spannung zwischen den beiden Rikers schließlich dadurch, dass Commander Riker Lieutenant Riker bei einer weiteren Außenmission das Leben rettet. In dieser Extremsituation finden beide als eine Art Zwillingenbrüder zusammen, die ihre Gemeinsamkeit

ten zu schätzen lernen und ihre charakterlichen Unterschiede anerkennen. Lieutenant Riker beschließt schließlich, sich von nun an Thomas – der zweite Vorname der beiden – zu nennen und eine Stelle auf der U.S.S. Ghandi anzunehmen. Deanna entscheidet sich zwar dagegen, Thomas zu begleiten, hält es jedoch für möglich, die Beziehung zu einem späteren Zeitpunkt fortzuführen.⁶

Leben mit den Anderen

Die Ähnlichkeit zwischen beiden Geschichten liegt auf der Hand. In beiden Fällen handelt es sich um ein Verdoppelungsszenario, einmal verursacht durch ein neues Modell des Transporters, dem New Scanner, einmal ausgelöst durch eine Fehlfunktion des Transporters aufgrund eines Kraftfeldes. In beiden Fällen ist das Resultat dasselbe: Es existieren zwei Personen, die der Ursprungsperson genau gleichen, ohne dass sie mit dieser identisch sein können. Der Unterschied liegt darin, dass die Geschichte der zwei Rikers genau da anfängt, wo Parfits Geschichte endet. Die Enterprise-Episode erzählt die Geschichte der zwei resultierenden Personen weiter, Parfit stoppt bei der Erkenntnis, dass es nun zwei Personen gibt.

Indem die Geschichte weitergesponnen wird, zeigen sich nun die Probleme der Parfitschen Theorie des Überlebens deutlich. Erstens ist es weder Commander noch Lieutenant Riker egal, dass es den anderen gibt und sie einfach nur überlebt haben. Die auch bei Parfit in dem Satz »If I'm here I can't *also* be on Mars.« (Parfit 1987: 199) kurz erwähnte Unbehaglichkeit, wird in *Second Chances* anschaulich ausbuchstabiert. Die Identitätskrisen der beiden Rikers zeigen sich sowohl durch die ei-

⁶ Eine ausführlichere Zusammenfassung bietet der Deutsche StarTrek-Index: https://www.startrek-index.de/tv/tng/tng6_24.htm (letzter Zugriff: 30. 03. 2018).

genen Unsicherheiten als auch durch die entstehenden Rivalitäten – jeder kämpft für sich dafür, als der »richtige« Riker zu gelten. Es fällt sicherlich nicht schwer, sich in die beiden hineinzusetzen und sich vorzustellen, dass eine solche Situation mit psychischen Problemen einhergehen könnte. Da es sich um ein Gedankenexperiment handelt, reicht die Möglichkeit dieser Vorstellung allerdings schon aus, um gegen Parfit zu argumentieren: Es ist schwer einsehbar, dass es nicht wichtig ist, dass es mich plötzlich noch einmal gibt, solange es *mich* noch gibt.

Parfit könnte nun erwidern, dass das Problem ja erst auftritt, als sich die beiden begegnen. In den acht Jahren, in denen sie nichts voneinander wussten, hatte keiner von beiden ein Identitätsproblem. Wäre der auf Nerval verbliebene Lieutenant Riker in der Einsamkeit gestorben, so wäre dies sogar ein weiteres Argument, dass er letztendlich doch in der Person des Commander Rikers überlebt hätte, was schließlich genauso gut sei. Auch hier zeigt sich aber, dass die Argumentation schief ist. Denn selbst wenn der vielleicht sterbende Lieutenant Riker von der Existenz seines Alter Egos gewusst hätte, ist es doch nur schwer vorstellbar, dass es ihm deshalb egal gewesen wäre zu sterben. Denn es wäre eben nicht er gewesen, der z. B. Counselor Troy nochmal in die Arme hätte schließen können. Wenn man in einem solchen Fall also überhaupt von »Überleben« sprechen könnte, dann sicher nicht so, dass es unerheblich ist, wer überlebt.

Die Geschichte der zwei Rikers macht also deutlich, dass es aus der Perspektive der Ersten Person wichtig ist, mit sich selbst identisch zu sein und nicht nur aus einer Aneinanderreihung von Selbsten zu bestehen, die überleben. Darüber hinaus zeigt die Episode aber auch, dass es ebenso aus der Perspektive der Mitmenschen entscheidend ist, wer hier wer ist. Denn letztendlich ist es Deanna Troy, die das vielleicht

größte Problem mit der Situation hat. Immerhin hätte sie nun die Möglichkeit, sich für den Riker zu entscheiden, der immer noch verliebt in sie ist und so eine große Enttäuschung ihres Lebens zu überwinden. Für das Umfeld der beiden Rikers ist es also ebenso wenig egal, dass es nun zwei Rikers gibt.

Allerdings muss man an dieser Stelle zugestehen, dass die beiden zumindest in psychologischer Hinsicht keineswegs identisch sind. Dazu sind die unterschiedlichen Werdegänge zu verschieden. Beide haben sich in den letzten acht Jahren weiterentwickelt, wie in einigen Szenen deutlich wird. Commander Riker ist weniger impulsiv als früher, hat mehr Führungserfahrung und hat sich mit seinem Vater ausgesöhnt. Lieutenant Riker hat acht Jahre in vollkommener Isolation gelebt, was sicher auch einen Einfluss auf seine Persönlichkeit gehabt hat, auch wenn dies in der Folge nur so thematisiert wird, dass er sich eher nicht weiterentwickelt hat. So sind es denn auch diese Unterschiede, die letztendlich zur Auflösung der Problematik führen, indem sie sich als »Zwillingbrüder« neu definieren.

Unabhängig von den persönlichen Schwierigkeiten, die sich aus dem Blick auf das Umfeld ergeben, lässt sich noch ein anderer interessanter Aspekt anführen. Dieses Problem hängt mit einer nicht personalisierten Betrachtungsweise aus der Perspektive der Dritten Person zusammen. Zu Beginn dieses Artikels hatte ich erwähnt, dass die personale Identität eine wichtige Voraussetzung darstellt, um Personen Verantwortung zuzuschreiben. Stellen wir uns vor, der ursprüngliche Riker wäre durch ein Fehlverhalten auf der Forschungsstation für den Tod eines Menschen verantwortlich gewesen. Dieses Fehlverhalten wird nun durch die Bergung der Daten auf der Enterprise offengelegt. Wer von den beiden Rikers muss jetzt für dieses Fehlverhalten zur Verantwortung gezogen werden, Lieutenant Riker, Commander Riker,

beide, keiner? Diese Frage kann hier nicht beantwortet werden, vielleicht kann sie – eben durch das Verdoppelungsszenario – prinzipiell nicht beantwortet werden. Parfits Antwort würde sicher lauten, dass beide Rikers, da beide überlebt haben, zur Verantwortung gezogen werden müssen. In dieser Hinsicht könnte das Kriterium des Überlebens also sogar hilfreich sein. In anderer, persönlicher Hinsicht, und das zeigt *Second Chances* deutlich, ist die Identität allerdings nur schwer zu vernachlässigen. Also denken Sie gut darüber nach, ob Sie den grünen Knopf tatsächlich drücken, wenn Sie einmal die Gelegenheit bekommen, per Teletransporter zu reisen.

Literaturverzeichnis

- Brand, Cordula (2010): Personale Identität oder menschliche Persistenz? Ein naturalistisches Kriterium. Paderborn: Mentis.
- Locke, John (2008): *An essay concerning human understanding*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Martin, Raymond und Barresi, John (2006): *The Rise and Fall of Soul and Self. An Intellectual History of Personal Identity*. New York: Columbia University Press 2006.
- Noonan, Harold. W. (2003): *Personal Identity*. London, New York: Routledge.
- Northoff, Georg (2003): *Personale Identität und operative Eingriffe in das Gehirn*. Paderborn: Mentis.
- Parfit, Derek (1987): *Reasons and Persons*. Oxford: Clarendon Press.
- Quante, Michael (2002): *Personales Leben und menschlicher Tod. Personale Identität als Prinzip der biomedizinischen Ethik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Shoemaker, Sydney (2003): Persons and their Past. In: Sydney Shoemaker: Identity, Cause, and Mind. Oxford: Clarendon Press, 19-48.
- Williams, Bernard (1973): Problems of the self. Philosophical Papers 1956-1972. Cambridge: Cambridge University Press.

Entmenschlichte Verantwortung in den Harry-Potter-Filmen

Feuerkelch und Sorting Hat

Marcel Vondermaßen

Die Harry-Potter-Bücher und -Filme haben eine Generation der Jugendlichen in Europa und den USA mitgeprägt. Insgesamt wurden über 450 Millionen Bücher verkauft. Die Filme erreichten allein in Deutschland, USA und Großbritannien über 500 Millionen Zuschauer*innen. Hogwarts wurde damit zu einem Sehnsuchtsort für Kinder und Jugendliche. Die Faszination hält bis heute an: 2016 war »Harry Potter und das verwunschene Kind«, das Skriptbuch zu einem Theaterstück, das meistverkaufte Buch in Deutschland. Die englische Version des Skripts belegte Platz 3.

Diese Verbreitung und der Bekanntheitsgrad macht das Harry-Potter-Universum für Ethik-Seminare an der Universität interessant. Es ermöglicht die Diskussion philosophischer Fragestellungen ohne die Schwere realer Ereignisse. Dieser Artikel wird exemplarisch zeigen, wie die Frage nach der Übertragung von Verantwortung an künstlich erstellte Gegenstände (zum Beispiel Algorithmen) mit Hilfe der Harry-Potter-Filmreihe besprochen werden kann.

In einem ersten Schritt werden die Grundlagen für das Verständnis von Verantwortung dargestellt. Dann wird anhand zweier Beispiele (Feuerkelch, *Sorting Hat*) aufgezeigt, wie in den Harry-Potter-Filmen

Verantwortung, ohne dass es problematisiert würde, an »magische Artefakte« abgeben und damit entmenschlicht wird.

Verantwortungsdimensionen

Implizite Logik von Fantasy-Welten

In Fantasyromanen tauchen wundersame Effekte auf, wie zum Beispiel Zauberei oder Alchemie. Trotzdem enthalten fast alle Geschichten eine implizite Logik: Zaubersprüche haben erwartbare Folgen, können erlernt werden und sie können gekontert werden. Dadurch kann über fantastische Phänomene Wissen erlangt werden, können ihre Wirkungen abgeschätzt und gezielt eingesetzt werden. Das Harry-Potter-Universum folgt dieser impliziten Logik, wodurch es auch bei magischen Phänomenen möglich ist, von moralischen Verantwortungszuschreibungen zu sprechen.

Mehrstelligkeit von Verantwortungsrelationen

Für die Behandlung des Themas »Verantwortung« in einem Ethikseminar bedarf es einer angemessenen Auswahl des Verantwortungsbegriffes, denn dieser wird kontrovers diskutiert. Ein Fokus der Debatte ist die *Mehrstelligkeit* des Verantwortungsbegriffes. Darunter ist die Frage zu verstehen, ob es ausreicht, Verantwortung allein als eine Beziehung zwischen einem Subjekt und einem Objekt zu verstehen. Vertreter*innen einer Mehrstelligkeit wie Hans Lenk (1992) oder Valentin Beck (2016) erhoffen sich mit einer Ausdifferenzierung eine höhere Passgenauigkeit für komplexe soziale Situationen. Kritiker*innen befürchten hingegen eine Überdehnung des Begriffes. Dadurch steige die Gefahr, dass Verantwortung diffundiere, weil die steigende Komplexität eine klare Zuweisung erschwere (vgl. Kersting 2003). Regina Ammicht-

Quinn argumentiert, eine Ausdifferenzierung des Verantwortungsbegriffes könne geboten sein, jedoch nur gut begründet und der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes angemessen:

Differenzierung und Funktionalisierung des Verantwortungsbegriffs sind damit notwendig, wenn sie in komplexen und wenig überschaubaren gesellschaftlichen, institutionellen oder wirtschaftlichen Bereichen helfen sollen, Verantwortungsstrukturen aufrechtzuerhalten. (Ammicht-Quinn 2017: 115)

So kann vermieden werden, dass Verantwortung durch eine Vielzahl einbezogener Akteure oder Dimensionen so weit verwässert wird, dass letztlich niemand mehr verantwortlich ist.

Für ein Ethikseminar bietet es sich an, einen vielstelligen Verantwortungsbegriff auszuwählen, um die möglichen Dimensionen von Verantwortung deutlich zu machen. Anhand von Beispielen lässt sich dann gegebenenfalls eine Überfrachtung des Verantwortungsbegriffes thematisieren. Im Folgenden soll auf Valentin Beck zurückgegriffen werden, der acht Dimensionen der Verantwortung benennt:

- i. *jemand* – das Subjekt ist verantwortlich
- i. *für etwas* – das Objekt
- ii. *in Bezug auf* normative Standards
- iii. *vor* einer Rechtfertigungsinstanz
- iv. *rückblickend* und/oder *vorausschauend* (Zeitrichtung)
- v. *gegenüber jemandem* – dem Adressaten
- vi. *mit* einer bestimmten Ausrichtung
- vii. *in* einem sozialen Kontext

(Beck 2016: 40; Nummerierung wie im Original)

Die Tatsache, dass es sich bei dem Feuerkelch und dem Sorting Hat um Artefakte handelt, lenkt das Schlaglicht zuerst auf die Frage des Subjekts. Können magische Artefakte überhaupt Subjekte in Verantwortungsrelationen sein, wenn darunter üblicherweise Individuen oder organisierte Gruppen gemeint sind?

In einer Erzählung lässt sich diese Frage auf einer funktionalen Ebene mit Ja beantworten, wenn zwei Bedingungen erfüllt sind: In der Welt muss eine implizite Logik vorhanden sein, die erwartbare Ursache-Wirkungen auch für Magie hervorbringt (s. o.). Zweitens müssen Entscheidungen in einem engeren Sinne, verstanden als eine Handlung eines autonomen Akteurs, vorliegen. Da beide Objekte nicht als Persönlichkeiten vorgestellt werden, bietet es sich an, eine Definition von Entscheidung zugrunde zu legen, die ebenfalls auf Akteure im engeren Sinne verzichtet:

Autonome Entscheidungen von Artefakten

In der Betrachtung von Algorithmen spricht Katharina Zweig von der Unterscheidung zwischen »Decision Support Systems«, die es Menschen erleichtern oder sie in die Lage versetzen sollen, Entscheidungen zu fällen und »Automated Decision Making« (AuDM). Als AuDM kann eine Hard- oder Software bezeichnet werden,

wenn sie *erstens* durch einen Algorithmus eine Bewertung einer Situation oder eines Menschen vornimmt oder eine Vorhersage über die Wahrscheinlichkeit des Eintretens einer Situation trifft,

zweitens daraufhin eine Software oder Hardware aktiviert, die auf Grundlage der Bewertung oder Prognose eine Entscheidung trifft, deren Aktion unmittelbar das Leben eines Menschen betrifft. (Zweig 2018: 12)

Im Folgenden soll von einer autonomen Entscheidung des Artefakts gesprochen werden, wenn ein Mensch bewertet wird und auf diese Bewertung eine Aktion folgt, die unmittelbar in das Leben eines Menschen eingreift.¹

Die Entscheider: Feuerkelch und Sorting Hat

In diesem Kapitel werden zuerst jeweils der Feuerkelch und der Sorting Hat vorgestellt, um dann anschließend die Dimensionen der Verantwortung zu identifizieren, die diesen Beispielen zugrunde liegen.

Feuerkelch

In *Harry Potter und der Feuerkelch* (FK) steht das sogenannte »trimagische Turnier« im Zentrum. Dies ist ein Wettbewerb, in dem sich die Auserwählten dreier Zaubereischulen miteinander messen. Üblicherweise können alle Schüler*innen ihren Namen, geschrieben auf ein Pergament, in den Feuerkelch werfen. Dieser zeigt sich als ein hölzerner Kelch, über dem eine blaue Flamme brennt. Der Feuerkelch nennt dann die ausgewählten Teilnehmer*innen, je eine(r) je Schule, in dem er die entsprechenden Pergamente wieder ausspeit. Aus Sicherheitsgründen beschränkt das Zaubereiministerium (die höchste administrative Behörde für Zauberei im Harry-Potter-Universum) dieses Mal die Teilnahme auf Schüler*innen ab 17 Jahren (FK 20:58)². Mit seinen 14 Jahren ist Harry damit zu jung für eine Teilnahme.

Zur Überraschung von Schüler*innen und Lehrer*innen speit der Feuerkelch trotzdem ein viertes Pergament mit Harrys Namen aus den Flammen (FK 30:00).

¹ Hierbei handelt es sich um ein sehr eingeschränktes Autonomieverständnis, speziell für nichtmenschliche Akteure in einseitigen Entscheidungssituationen.

² Nachweise von Filmstellen als: (Kurtitel Minute: Sekunde).

In einer hitzigen Diskussion wird dem Abgesandten des Ministeriums, als ranghöchstem anwesenden Vertreter der Zauberergemeinde, die Entscheidungshoheit zugesprochen. Doch dieser sagt: »Die Regeln sind unumstößlich. Man geht mit dem Feuerkelch einen bindenden magischen Vertrag ein. Mister Potter kann nicht zurück ... er ist ab sofort ... ein trimagischer Champion.« (FK 34:30) Damit ist Harry gezwungen, an einem Turnier teilzunehmen, dessen Aufgaben schon für erfahrenere Zauberschüler*innen lebensbedrohlich sind.

Angesichts von Zweigs Kategorien handelt es sich um eine autonome Entscheidung, wenn zuerst eine Bewertung einer Situation stattgefunden hat und dann eine selbstständige Handlung daraus folgt, die das Leben eines Menschen unmittelbar verändert. Beides trifft auf den Feuerkelch zu: Die Bewerbungen wurden geprüft und die Auswahl hat direkte Konsequenzen für die Auserwählten.

Würde die letztgültige Entscheidung dem Vertreter des Ministeriums obliegen, wären die Nennungen des Feuerkelchs nicht mehr als eine vorläufige Liste, eine Entscheidungshilfe. Doch der Ministeriumsvertreter weist die Entscheidungsbefugnis zurück. Der Feuerkelch wird als Letztentscheider genannt, mit dem ein bindender Vertrag geschlossen wird.

Wie sind nun die Verantwortungsdimensionen von Beck in diesem Fall zu verstehen? Als handelndes *Subjekt* wählt der Feuerkelch die Kandidat*innen für das Turnier aus. Die umstrittene Auswahl von Harry ist demnach *Objekt* dieser Relation. Die *normativen Zurechnungsstandards* bergen einen Fallstrick: Denn der Feuerkelch wurde in diesem Jahr manipuliert, auf dass er Harry auswähle. Doch diese Ausnahme betrifft nicht die generelle Auswahlmethode durch den Feuerkelch. Im Normalfall hat der Kelch die Freiheit, unter allen Kandidat*innen auszuwählen, die ihren Namen in den Kelch werfen. Nun könnte argumentiert werden, dass durch die Freiwilligkeit der Teilnahme ein Teil

der Verantwortung bei denjenigen liege, die sich anmelden. Allerdings sind die Teilnehmer*innen minderjährig. Im Umgang mit Minderjährigen entsteht jedoch eine besondere (eine advokatorische) Verantwortung (vgl. Brumlik 1992). Dies gilt umso mehr, wenn die Folgen der Entscheidung so gravierend sind wie die lebensbedrohlichen Prüfungen des trimagischen Turniers. Dem Kelch als Letztentscheider muss diese advokatorische Verantwortung zusätzlich zur kausalen Verantwortung zugeschrieben werden.

Auffällig ist beim Feuerkelch der Verweis auf die *Rechtfertigungsinstanz*. Das Zaubereiministerium weist diese Rolle zurück und pocht auf die gesellschaftliche Wertentscheidung, dass geschlossene Verträge bindend seien. Es ist jedoch zweifelhaft, ob dieser Grundsatz für Minderjährige gelten kann.

Mit Blick auf *die Adressat*innen der Verantwortungsrelation* zeigt sich eine Leerstelle. Abweichend zu Rainer Forst (2007) sind hiermit nicht die Subjekte selbst gemeint, sondern die Personen, denen gegenüber wiederum die Subjekte verantwortlich sind (Beck 2016: 45). Es gibt keinen Hinweis darauf, dass der Kelch seine Wahl gegenüber den Auserwählten (und Nicht-Gewählten) verantworten müsste. Der Kelch verschwindet vielmehr aus der Diskussion über Verantwortlichkeiten.

Was die Adressat*innen angeht, ist die Verantwortung auf den ersten Blick *interpersonal* und nicht *strukturell*, da der Kelch sich nicht zu den Regeln des Turniers äußern kann oder die Bedingungen beeinflussen kann, unter denen Zettel in seine Flamme geworfen werden. Allerdings ignoriert der Kelch durch die Manipulation die Regeln zu Mindestalter und Anzahl der Teilnehmer*innen. Dies wird (unter Protest) akzeptiert, sodass dem Kelch hier die Kompetenz zugeschrieben wird, selbst ministerielle Erlasse zu überschreiben. Damit korrespondiert dann eine *strukturelle* Dimension der Verantwortung.

Als letzte Dimension weist Beck auf den *sozialen Kontext der Verantwortung* hin. Das trimagische Turnier wird von Heranwachsenden bestritten. Zudem handelt es sich bei Hogwarts um ein Internat, weshalb die Erziehungsberechtigten in der Regel nicht vor Ort sind. Hier ergibt sich schon grundsätzlich eine Verschiebung der Verantwortung hin zum Lehrpersonal. Doch die Lehrkräfte beugen sich dem Feuerkelch, die Verantwortung wird entmenschlicht. Bei Harry verstärkt sich dieser Effekt, da seine nominell Erziehungsberechtigten als Nicht-Zauberer von Hogwarts ferngehalten werden. Entsprechend ausweglos ist die Lage für Harry, der schließlich an dem Turnier teilnehmen muss.

Sorting Hat

Während der Feuerkelch namensgebend für einen Film ist, in seiner Bedeutung jedoch auf diesen Film beschränkt bleibt, steht der *Sorting Hat* im Mittelpunkt einer Zuteilung, die sich von »Harry Potter und der Stein der Weisen« (SdW) an durch die gesamte Geschichte zieht: Welchem Haus gehören die Schüler*innen von Hogwarts an?

Diese Häuser haben eigene Schiffsäle (SdW 46:00), eigene Wappen (SdW 47:00), Sportmannschaften (SdW 1:13:00) etc. Mit den Häusern werden sogar Charaktereigenschaften assoziiert, zum Beispiel Gryffindor mit Mut, Ritterlichkeit und Draufgängertum. Die Schule verstärkt gegenseitige Rivalität noch dadurch, dass ein jährlicher Hauspokal ausgelobt wird, den das Haus gewinnt, deren Mitglieder die besten Leistungen gebracht und das beste Betragen gezeigt haben (SdW 2:12:00). Die Zuordnung kann auch zur Stigmatisierung führen: So werden bei der Belagerung von Hogwarts provisorisch alle Slytherin-Schüler*innen als mögliche Überläufer*innen in den Kerker gesperrt, als sich eine von ihnen gegen Harry positioniert (*Heiligtümer des Todes* Teil 2 (HdT2) 38:00). Wie es die Lehrerin McGonagall ausdrückt, »ist euer Haus gleichsam eure Familie« (SdW 37:00).

Die Zuordnung erfolgt vor der versammelten Schülerschaft. Dazu werden die Schüler*innen einzeln aufgerufen und müssen den *Sorting Hat* aufsetzen. Dieser nimmt eine magische Charakterprüfung vor und verkündet dann die Zugehörigkeit. Dadurch erfüllt der Hut beide Voraussetzungen, nach denen laut Zweig eine autonome Entscheidung vorliegt: Die Schüler*innen werden bewertet und dann wird darauf aufbauend unmittelbar in ihr Leben eingegriffen.

Auch hier sollen nun die Verantwortungsdimensionen nach Beck diskutiert werden. Als handelndes *Subjekt* teilt der *Sorting Hat* die Schüler*innen auf die einzelnen Häuser auf. Diese Einteilung der Neulinge ist demnach *Objekt* dieser Relation. Der *Sorting Hat* unterscheidet sich dabei vom Feuerkelch: Es ist begrenzt möglich, mit ihm zu kommunizieren. So ist der Hut unsicher, wo er Harry einordnen soll. Dieser wünscht sich ausdrücklich, nicht Teil von Haus Slytherin zu werden, woraufhin der Hut ihn nach Gryffindor einteilt (SdW 42:00).

Rein kausal ist der Hut in Bezug auf die *normativen Zurechnungsstandards* für die Einteilung verantwortlich. Wie beim Feuerkelch kommt hier die advokatorische Verantwortung zusätzlich zur kausalen Verantwortung zum Tragen.

Kausalität ist jedoch nicht hinreichend für moralische Verantwortungszuschreibungen. Unverschuldete Unwissenheit über die Folgen der Entscheidung oder fremdverschuldete Alternativlosigkeit könnten die moralische Verantwortung mildern. So sind die Einteilungsmöglichkeiten des Huts auf die vier vorgegebenen Häuser beschränkt. Dementsprechend ist die Ausrichtung der Verantwortung *interpersonal* und nicht *strukturell*. Allerdings eröffnet der Hut Harry, dass das Haus Slytherin in der Lage wäre, sein Potenzial vollends zur Entfaltung zu bringen (SdW 42:37). Es muss also davon ausgegangen werden, dass der Hut die Folgen seiner Einteilung abschätzen kann.

Eine *Rechtfertigungsinstanz* im engeren Sinn existiert in diesem Fall nicht. Die Rechtfertigung basiert auf Tradition, begründet durch die Autorität der Gründerväter und -mütter der Schule, die auch den Hut erschaffen haben.

Anders als beim Feuerkelch scheinen die Schüler*innen *Adressat*innen der Verantwortungskonstellation* zu sein. Harry kann mit dem Hut kommunizieren, und sein Wunsch, nicht nach Slytherin eingeteilt zu werden, scheint ausschlaggebend für den Hut, ihn nach Gryffindor zu schicken. Dies wird verstärkt in der letzten Szene der Filmreihe. Dort hat Harrys Sohn ebenfalls Angst, vom Hut nach Slytherin eingeteilt zu werden. Harry beruhigt ihn: »[...], wenn es dir wirklich so viel bedeutet, kannst du dir Gryffindor wünschen. Der sprechende Hut wird deine Entscheidung berücksichtigen.« (HdT2 1:55:10) Darüber hinaus ist die Einteilung an die Akademiegründer*innen adressiert, deren Präferenzen immer noch ausschlaggebend sind. Dass die Referenzsubjekte dieser Verantwortungsdimension allein die Kinder und bereits Verstorbene darstellen, ist moralisch fragwürdig.

Der soziale Kontext der Verantwortung ist ähnlich dem beim Feuerkelch: Zum Zeitpunkt der Einteilung sind die Schüler*innen um die elf Jahre alt. Die Folgen der Einteilung sind gravierend für die weitere Entwicklung der Kinder. Gleichzeitig wird mit der Zuweisung zu einem der Häuser auch eine Bewertung charakterlicher Eigenschaften verbunden, die vor dem gesamten Internat offengelegt werden. Wie beim Feuerkelch findet sich hier eine auffällige, aber in der Geschichte nicht weiter thematisierte, Entmenschlichung der Verantwortung durch eine Abwesenheit der eigentlich für das Kindeswohl Verantwortlichen im Augenblick der Entscheidung.

Fazit

Erfolgreiche Erzählungen wie die Harry-Potter-Saga sind berührende und inspirierende Narrative. So laden die Harry-Potter-Bücher und -Filme zum Träumen und zum Fantasieren ein. Gleichzeitig ist es eine »Coming of Age«-Geschichte, in der ein befreundetes Trio im besten Sinne Verantwortung übernimmt.

Gleichzeitig finden sich in der Saga zahlreiche bedenkliche Botschaften. Eine davon betrifft die hier untersuchten Artefakte: Es ist möglich, mit Hilfe von »magischen« Artefakten die Frage nach der Verantwortung buchstäblich zu entmenschlichen, ohne dass dies eigens problematisiert wird! In beiden Fällen stehen bedeutende Entscheidungen an, die an Artefakte ausgelagert werden, die selbst keiner Rechtfertigungsinstanz mehr unterliegen und damit zu Letztentscheidern erklärt werden.

Im Zuge der fortschreitenden Automatisierung berührt diese Erzählung einen hochaktuellen Problemkomplex. Es zeigt, wie das richtige Narrativ davon ablenken kann, dass in der Geschichte mittels einer Zuordnung in Häuser Minderjährige durch Gedankenausforschung und Charakterbewertung »ihresgleichen« zugeteilt werden, oder für gefährliche Missionen ausgewählt werden. In beiden Fällen sind die Er-schaffer*innen der Artefakte nicht mehr in die Verantwortung zu nehmen. Normalerweise müssten nun andere Akteure die Verantwortung übernehmen, insbesondere, da die Betroffenen der Entscheidungen Minderjährige sind. Dies geschieht jedoch nicht. Gleichzeitig werden die Artefakte nur begrenzt als die Subjekte der Verantwortung adressiert, die sie faktisch darstellen. Die Beispiele zeigen, wie Leerstellen der Verantwortung entstehen und die Kommunikation darüber verunmöglicht wird, wenn im Zentrum der Entscheidung ein Artefakt steht,

das nicht als vollwertiger Partner einer Verantwortungsrelation wahrgenommen wird.

In diesem Sinne finden sich bei Harry Potter mit dem Feuerkelch und dem Sorting Hat zwei abschreckende Beispiele, wie Artefakte in Entscheidungszusammenhänge integriert werden können und wie dies durch ein passendes Narrativ verschleiert werden kann. Die hier dargestellte Untersuchung kann sowohl Beispiel als auch Muster sein, um in Ethikseminaren ähnliche Narrative in Medien zu diskutieren.

Literaturverzeichnis

- Ammicht-Quinn, Regina (2017). Verantwortung als Irritation: Ethische Überlegungen. PVS, Sonderheft 52, 107-123.
- Beck, Valentin (2016). Eine Theorie der globalen Verantwortung: Was wir Menschen in extremer Armut schulden. Berlin: Suhrkamp.
- Brumlik, Micha (1992). Advokatorische Ethik. Bielefeld: Hermann Luchterhand Verlag.
- Forst, Rainer (2007). Das Recht auf Rechtfertigung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kersting, Wolfgang (2003): Verantwortliche Verantwortung, in: Heidbrink, Ludger: Kritik der Verantwortung. Zu den Grenzen verantwortlichen Handelns in komplexen Kontexten, Weilerswist, Vellbrück Wissenschaft, S. 9-16.
- Lenk, Hans (1992). Zwischen Wissenschaft und Ethik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rowling, Joanne K. and Warner Bros. Entertainment Inc. (2016). »Harry Potter Complete Collection 8 Filme«. DVD. ca. 1132 Minuten.
- Zweig, Katharina A. (2018). Wo Maschinen irren können: Verantwortlichkeiten und Fehlerquellen in Prozessen algorithmischer

Entscheidungsfindung. Abrufbar unter: <https://www.bertelsmann-stiftung.de/de/publikationen/publikation/did/wo-maschinen-irren-koennen> (Stand: 13. 05. 2018)

Narrative Ethik

»Exodus«

Ein Exempel für ein mediales Missverständnis und ein religionskritischer Ertrag

Dietmar Mieth

Seit einiger Zeit wird Ridley Scott Film *Exodus: Götter und Könige* (2014) auch im Fernsehen ausgestrahlt. Dort hatte ich Gelegenheit, ihn mir anzusehen. Danach prüfte ich die Besprechungen, und ich war erstaunt: Ridley Scott ist ein prominenter Action-Regisseur, der auch in der Lage ist, mit Remakes zu glänzen. Einige Beispiele dafür sind *Gladiator* (= *The Fall of the Roman Empire* von Anthony Mann, 1964) oder der Western *Todeszug nach Yuma* (= *3:1 to Yuma* von Delmer Daves, 1956).

Es war daher nicht erstaunlich, dass die Rezensenten *Exodus* als »Remake« in die Spur des Willam-Wyler-Films *Die zehn Gebote* (1956) mit Charlton Heston einreihen. Durch die Bank empfanden sie dieses Remake jedoch als gefühllos und distanziert. Scott nahm freilich in Interviews die Möglichkeit nicht wahr, auf einer religionskritischen Intention zu bestehen. Die Rezensenten nahmen keinen Anstoß an seinem Atheismus, rühmten Pasolini, der als Atheist Jesus porträtiert hatte. Aber die Gewalt war ihnen zu grob, das Gottes-Bild in den Szenen Moses' mit Jahwe zu unverständlich, das Königs-Bild zu ambivalent. In diesem Film war nichts, was einen vor Weihnachten 2014 hollywoodmäßig hätte religiös aufbauen können.

Große Szenarien im Kino vor Weihnachten könnte man unter den Begriff »Atmosphären-Schmarotzer« subsumieren, der zu Weihnach-

ten 2017 auftauchte. Das wäre die Art, wie der Kommerz an Weihnachten teilnimmt, aber im Sinne des Wortes, das Friedrich Dürrenmatt in seinem Stück »Der Meteor« von einem Unternehmer aussprechen lässt: »Gefühle hat man nicht zu haben, die hat man zu machen.« Damit ist auch gemeint, dass man partizipieren will, wo man am Mysterium selbst nicht teilnimmt, insofern dieses nämlich eine Glaubenshaltung voraussetzt. In einer Satire des Nachrichtenmagazins »Der Spiegel« zu Weihnachten 2017 schlug ein Journalist vor, das Christkind endgültig aus Weihnachten zu entfernen und durch den Weihnachtsmann zu ersetzen, der eine passende Erfindung des Kommerzes sei.

Beispiele für Rezensionen des Filmes »Exodus«

»Der Spiegel« hatte 2014 wirklich rigoros zugeschlagen: Scott »bereitet den Stoff [...] konfus auf« und »neben der eigentlichen Geschichte greift Scott auch bei Ausstattung, Spezialeffekten und Besetzung behertzt daneben«. »Konfus« heißt hier, dass Scott die Bibel nicht genau nacherzählt, »Besetzung« heißt, dass Moses ein hellhäutiger Haar- und Bartträger ist, während der Pharao dunkle Haut und Glatze trägt. Rassismus? Noch schlimmer ist es, dass Gott Jahwe am Sinai als kleiner Junge erscheint. Fazit: »Es gibt wirklich keinen einzigen Grund, sich »Exodus« anzuschauen.« (Pilarczyk 2014)

In der Frankfurter Allgemeinen schrieb Peter Körte (2014) insbesondere über den 10-jährigen Gott (»weit vorm Stimmbruch«), der Moses zum Meißeln der Gebote antreibt. Dann zitiert er den Hauptdarsteller, Christian Bale, als Moses, der Moses für »schizophren« und »barbarisch« hält. Etwas kryptisch schien mir die Formulierung: »Zugleich soll aber die theologisch-moralische Botschaft, die den Exzess ja ablehnen muss, nicht desavouiert werden.« Ist der Film der »Exzess« oder ist die überlieferte Erzählung ein »Exzess«?

Oliver Kaefer (2015) schreibt in »Die Zeit« unter der Überschrift »Keine Spiritualität, nirgends«, dass Scott »den Zuschauer mit opernhaftem Pathos« malträtiere: »Maximale äußere Prachtentfaltung bei maximaler innerer Leere«. Er vermutet, dies liege an »Scotts Neigung, Stil über Substanz zu stellen«. Im Vergleich zu »Die zehn Gebote« von Cecil DeMille sei zwar die Tricktechnik ins Immense gestiegen, aber Scott gelinge im Gegensatz zu DeMille kein »staunenswertes buntes Märchen«.

Der Berliner »Tagesspiegel« schreibt über »kapitale Schnitzer« in »Der Bibelfilm zu Weihnachten!« (Schulz-Ojala 2014) Zu Recht beobachtet er, dass einen nicht nur vor der Unterdrückung der Israeliten, sondern vor allem vor Gottes Plagen bis zur Kindstötung gruseln muss. Ein Fehler der Literatur-Adaption sei, dass beim Durchzug durch das Rote Meer das Wasser nicht wie eine »Mauer« den Durchzug flankiere. Nun: Ein anerkannter Ausleger der hebräischen Bibel hat einmal gesagt: Mauer wäre nicht gut, das Wasser habe gestanden wie »geronnene Milch« (Vgl. Ex. 14.22).

Wikipedia listet die Abweichungen von der Bibel bzw. historische Ungenauigkeiten auf – als sei die Bibel eine historische Darstellung. Die Information, dass der Titel von den Filmemachern anschließend um »Götter und Könige« erweitert wurde, scheint mir, wie ich noch zeigen werde, ein Hinweis des Atheisten Scott auf seine eigentliche Intention.

Die deutsche Film- und Medienbewertung (FBW) verlieh jedoch das Prädikat »besonders wertvoll«. Es gehe um ein komplexes »Psychodrama«, wobei Scott die »ikonenhafte Bildersprache« verlässt, um »neue Visionen« zu schaffen. In »Evangelisch.de« kann man Kompetenteres lesen:

Der erklärte Agnostiker Scott und sein Autor Steven Zaillian nehmen sich eine Menge Freiheiten, um den nicht ganz jungfräulichen Stoff in einem neuen Licht zu präsentieren: dem des Zweifels. (Seyboth 2014)

Zwar attestiert man auch eine »Blockbuster-Wurstigkeit« und die »Nummern-Revue«, die »große Emotionen« nicht passend darstellen kann. Aber dann heißt es:

Ungewöhnliche Wege schlägt »Exodus« ein, wo es um den religiösen Kern der Geschichte geht. Da ist er auf der Höhe der Zeit, skeptisch und ohne Scheu vor Irritationen. Sein Moses könnte durchaus ein Wahnsinniger sein – und genau deshalb der richtige Mann zur richtigen Zeit. Zum ersten Mal erscheint Gott ihm, als er nach einem Erdbeben fast vollständig verschüttet und halb von Sinnen ist. Der göttliche Auftrag also nur eine Halluzination, vergleichbar etwa mit den Stimmen, die Jeanne d'Arc vernommen haben soll? – Auch Jahwe ist eine Überraschung.« Der kleine Junge sei »launisch«, »grausam« und »kryptisch«. (ebd.)

Gewalt inklusive der Plagen fungiere wie eine »Kettenreaktion«.

Überraschend an diesem Befund von Besprechungen, der sich erweitern ließe, ist, dass die eher kirchenfernen Journalisten ihre alten Bibelmärchen vermissen, während der evangelische Kommentar hier die religionskritische Pointe entdeckt. In der Tat kann man, ohne damit eine Bewertung des Filmes anzustreben, ihn als bedenkenswerte Kritik sich aufschaukelnder religiös motivierter Gewalt lesen. Wie in manchen Märchen kann die grausame Einbettung der Geschichte vom Auszug aus Ägypten, den Plagen und dem trockenen Durchzug durch das Rote

Meer als aufregend, zugleich aber nicht als zentrale Botschaft erkannt werden. Anders ist dies, wenn man die Geschichte als Gewaltspirale liest, die die Könige als Götter (so sieht sich Pharao) und den Gott als König (so sieht sich das cholerische und grausame Jahwe-Kind) gegeneinander inszenieren. Dann ist es auch nicht zentral, dass der einem buddhistischen Dalai-Lama-Kind gleichende Jahwe weiß und der Pharao dunkel ist, denn schließlich fragt der Dunkle: »Was ist das für ein Gott, der kleine, unschuldige Kinder tötet?« Da nimmt Jahwe Züge von Herodes an, kommt also noch schlechter weg als der Pharao, zumal dieser ja tapfer im Meer untergeht, statt sich von Moses gewarnt durch Flucht zu retten.

Religion als ambivalentes Narrativ

Exodus – Gods and Kings kann man, obwohl es Scott selbst laut Interviews nicht bewusst war – er nennt sich freilich einen »Skeptiker« – als Religionskritik verstehen. Götter und Könige sind identisch im Gewaltanspruch, der jeden Widerstand ohne Kontrolle der Mittel wegbügelt. Der Gott Israels erscheint dem Moses als teekochendes Dalai-Lama-Kind. Beschrieben wird eine korrespondierende und eskalierende Gewalttätigkeit des Pharao-Gottes und des Israel-Gottes, der die Plagen einschließlich des Mordes an den Erstgeborenen inszeniert. Die ständige Überbietung des gewalttätigen Pharaos durch den gewalttätigen Gott Israels hat den Filmkritikern nicht gefallen, zumal der Film zu Weihnachten 2014 herauskam. Man kann die Kritik folgendermaßen zusammenfassen: »Keine Spiritualität – nirgends« (Kaever 2014). Scott hat freilich die festgelegten Rezeptions-Gefühle missachtet, in denen sich Anbetung und Gewalt vertragen.

Religion als Erzeuger oder als Verführte der Gewalt?

These: Das Phänomen »Gewalt« ist kein religiöses Phänomen, macht aber vor der Religion nicht Halt und bedient sich ihrer, so dass es scheint, als bediene sich die Religion der Gewalt. Das ist ein dialektisches Verhältnis zwischen Religion, die nach Macht sucht, und Religion, die die Ohnmacht bezeugt.

Als phänomenologische Typisierungen der Quellen der Gewalt halte ich fest:

Vorurteile als Quelle der Gewalt?

Vorurteil meint, im Gegensatz zu Endurteil, die vorgefasste Meinung oder die Voreingenommenheit. Beides ist zunächst einmal vom reinen Wortsinn her noch kein negativ besetzter Begriff.

Das Vorurteil in seiner negativen, d. h. Polemik und Ausgrenzung produzierenden und reproduzierenden Bedeutung, ist eine vorreflexive Voreingenommenheit gegenüber Sachverhalten oder gegenüber Personen, die sich ihres Vorurteiles selbst nicht kritisch bewusst ist und die deshalb korrekturunfähig bleibt und die sich auch unter widrigen Umständen stets bestätigt fühlt. Wir wissen, dass wir alle Vorurteile haben. Der Umgang mit der Vorurteilsstruktur unseres Bewusstseins ist geradezu ein Kennzeichen für einen humanen Reifeprozess. Denn der Umgang mit der Vorurteilsstruktur unseres Bewusstseins heißt, philosophisch gesehen, Selbstreflexion. Selbstreflexion ist das emanzipatorische Grundwort schlechthin, das aus der Aufklärung stammt. Die Menschen, die Vorurteile im Sinne vorreflexiver Voreingenommenheit haben, die nicht mehr überprüft werden und die deswegen korrekturunfähig bleiben, sich ständig bestätigt fühlen, sind Menschen, die zur Selbstreflexion in ihrem zentralen Sinne nicht oder nicht mehr vordringen können.

Aggression als Quelle der Gewalt?

Man kann Empörung als eine Erregung des Gefühls angesichts von Ungerechtigkeiten betrachten. Wir sprechen auch vom »gerechten Zorn« oder einer berechtigten Aufregung. Negativ wird der Umschlag der Empörung in die Aggression gesehen, insofern es nicht mehr darum geht, etwas zu bereinigen, sondern nur noch darum, etwas zu zerstören. Diese destruktive Aggression ist ebenso kontrollunfähig wie das festgefügte Vorurteil korrekturunfähig ist.

Die Angst, weiter verletzt zu werden, kann auch als Quelle der Aggression gesehen werden. Es gibt eine Einengung des Bewusstseins durch Aussichtslosigkeit.

Zentrismus als Quelle der Gewalt

Wir kennen eine Reihe von Zentrismen: Ethnozentrismus, Kulturzentrismus, nationaler historischer Zentrismus, missionarischer Zentrismus. Zentrismus unterscheidet das Zentrum, dem man sich zugehörig fühlt und das man als privilegiert erachtet, von der Peripherie, die nur dann zu tolerieren ist, wenn sie Peripherie bleibt und die Ordnung »innen« vor »außen« nicht gefährdet. Etwa: »right or wrong: my country!« Religiös gehört zu diesem Zentrismus in besonderer Weise die »Erwählung«, z. B. zum »Volk Gottes«, insofern es nicht als »Sammlung«, sondern als »mit einer Sendung verstehen« erscheint. »Am deutschen Wesen soll die Welt genesen« ist ein Spruch, der diese Haltung deutlich macht. Aber es gibt diese Haltung auch in religiöser Form: das »Heil der Welt« in einer Religion zu sehen, ist so lange unproblematisch, als dies gewaltfrei inszeniert wird.

Negative Dialektik als pessimistische Analyse (Adorno): Gewalt und Gegengewalt bilden ein Muster der »bestimmten Negation« (Hegel), Negative

Dialektik bedeutet: Das Wogegen nimmt von dem die Mittel auf, wogegen es kämpft. Die Geschichte liefert dafür eine Reihe von Beispielen, in den Religionskriegen, in den Konfessionskriegen und nicht zuletzt auch im seit Jahren andauernden Syrienkrieg. Indem der andere immer der Provokateur, der Unterdrücker oder Aggressor ist, wird immer »zurückgeschossen«, wie es Hitler zynisch in seine Meldung des Kriegsbeginns 1939 vorgelogen hat. Es ist nicht immer Lüge, aber es immer eine Leugnung der eigenen Aggressionsbereitschaft und der eigenen Zielsetzung.

Thomas Mann hat die Josephromane als *religiöse Narrative als mythenbildende Ideologie* charakterisiert. Er beschreibt z. B. nach der Genesis, wie sich die Brüder Josephs aus Rache für ihre Schwester Dina »im Morden mythisch ergingen«. Die Verteidigung der Familienehre, heute noch ein religiös unterbautes Motiv mit schlimmen Auswirkungen, ist in dieser Geschichte besonders heimtückisch inszeniert, als das Morden auf dem Versöhnungsfest beginnt, d. h. der Heirat des Vergewaltigers mit Dina. Thomas Mann betreibt in diesem Roman dagegen rationale Entzauberung der gewalttätigen Fortsetzungsgeschichten und eine Entmythologisierung des Gottesglaubens: »Reinige die Gottheit und du reinigst den Menschen«.

Meine These: Religion als »Sponsor« von Gewalt erzeugt diese nicht aus sich heraus, sondern aus der historisch-narrativen Mischung von Religion und säkularer Macht. Demgegenüber kann man die säkulare Vernunft als Quelle moralischer Reflexion kritisch einsetzen. Damit – z. B. mit der Aufklärung nach den europäischen Konfessionskriegen – gewinnt man ein Instrument für die Analyse der historischen Verwicklungen der Religion, die freilich schon in ersten autoritativen Textbeständen (Bibel, Koran oder etwa im hinduistischen Kastenwesen) sichtbar werden. Keine Religion ist in ihren Fundamenten vom jeweiligen »Zeitgeist« und seiner Machtverteilung unabhängig. Manchmal haben

diese historisch analysierbaren »zeitgeistigen« Elemente eine größere Überlebensfähigkeit als die eigentlichen Glaubensinhalte oder spirituellen Kräfte.

Wie kommt man hier zu einer kritischen Auseinandersetzung?

Ein gemeinsames Ethos großer Religionen stößt immer wieder an Grenzen. Kann man diese Grenzen verschieben, wenn man die moralischen Motive besser versteht, die in einer Religion zum Zuge kommen? Wird es uns weiterhelfen, wenn wir die historisch gewachsenen und narrativ unterbauten *Beweggründe* anderer verstehen, bevor wir uns von ihren Normen unter Zugrundelegung eines aufgeklärten Status distanzieren?

Wollen wir *verstehen*, müssen wir *auf die Erkundung von Narrativität setzen*, um die Frage zu beantworten, wie es zu bestimmten Habitualisierungen gekommen ist. Wollen wir jedoch etwas kritisch *hinterfragen*, müssen wir auf eine allgemeine Zugänglichkeit der vernünftigen Einsicht setzen. In Abwandlung des berühmten Wortes von Pascal: »Le récit a des raisons que la raison ne connaît pas.« – oder anders: Die reflektierte Narrativität kann Kritik ermöglichen und u. U. Auswege aufzeigen. Sie kann es nur nicht eindeutig autoritär und direktiv, sondern nur im Sinn der »Kunst des Möglichen«, d. h. einer Modellbildung, die mit ihrem kritischen Potential bessere normative Diskurse und Vereinbarungen ermöglicht.

Die Praxis des Umerzählens

Freiheit assoziieren wir meistens mit der Idee eines autonomen und frei entscheidenden sowie handelnden Subjekts. Aber diese Idee wird zugleich von ihrer Relativierung begleitet. Die Psychoanalyse Freuds spricht dem Menschen die Herrschaft im eigenen Haus ebenso ab wie schon Emile Durkheims Soziologie die soziale Autarkie und Unabhängigkeit. Seit der Aufklärung und dem Idealismus haben Schleiermacher, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche sowie am Ende des 20. Jahrhunderts Foucault, Derrida und andere die Chancen und Grenzen der Freiheit aufgezeigt. Es scheint so, als sei die ethisch reklamierte Freiheit nur als eine unendliche Aufarbeitung ihrer Vorgegebenheiten und Einschränkungen möglich.

Alfred Hirsch schlägt nun mit anderen den Wandel von »autonomer« Freiheit zu »pathischer« Freiheit vor. Schon die Existenzphilosophie hatte Freiheit als »Geworfensein« erlitten. Derridas Beispiel ist es, dass wir schon vor der Kreditaufnahme für das Leben »verschuldet« sind. Die Verbindlichkeit entsteht nicht erst, wenn wir sie eingehen. Verantwortung ist schon zugefallen, wenn sie übernommen wird. Das Ausweichen ist schwer und treibt eine andere Verbindlichkeit.

Der Mensch handelt aus der Freiheit, die im Schnittpunkt divergierender Impulse sich »zeigt«. Sie zeigt sich nicht autark, nicht einmal im liberalen Sinne autonom, wohl aber als Transparenz ihrer Konstruktion und als Entfaltungsmöglichkeit. »Die ethischen Diskurse der Philosophie«, sagt der Hirsch mit Blick auf Levinas, Derrida, Agamben, »scheinen demnach [...] auf das Ende der Großen Erzählungen (die Narrative des Marxismus, der Psychoanalyse, der sexuellen Revolution, der Säkularisierung) zu antworten.« Wer aus der geschichtlichen, gesellschaftlichen, narrativ-biographischen, kurz, wer aus der erinnernden

Freiheit kommt, der hat sie zugleich noch als unerfüllte von sich und arbeitet an Entwürfen mit vielen Brechungen.

Die durch eine Narration hindurch »erlittene« Freiheit, aus der heraus der Akteur handelt, betrachte ich als einen Riegel gegen die sogenannte »bestimmte Negation« (Hegel, Adorno), d. h. die Gegengewalt, die sich von der Gewalt, gegen die sie gewalttätig vorgeht, in ihren Methoden und in ihrer Ausrichtung anstecken lässt.

Ein Beispiel für eine *Umerzählung* ist Jesu Gleichnis vom barmherzigen Samariter (Lk. 10, 25-37). Darin dekonstruiert er ein Bewusstsein, dem es vorrangig und allein um die Kenntnis der richtigen und umfassenden Norm geht. Dabei gibt es freilich die Frage nach dieser Norm nicht auf. Vielmehr geht es um ein Motiv, das moralisches Wissen erst wirksam macht, um eine Nächstenliebe, die, wie Augustinus sagt, »aus Gott die Liebe in sich schöpft«. Indem diese Vorausliebe Gottes (Gottes Liebe als genetivus subjectivus) die Selbstliebe verwandelt, macht sie damit zur Liebe (?) für den Nächsten fähig, ohne dass eine Art »Sozialsyndrom« oder Selbstopfer das Ich erniedrigt. Es geht darum, die Gelegenheiten und Möglichkeiten zu nutzen, Nächster zu werden, statt danach zu fragen, wer für eine Hilfspflicht in welcher Reihenfolge in Frage kommt. Frage dich stattdessen, so Jesu Fazit: Wer ist auf mich angewiesen, wem kann ich mit meinen Möglichkeiten helfen, wie kann ich nachhaltig eine notwendige Hilfe bewirken? Das sei die richtige Fragestellung, meint Jesus. Dahin führt er mit der Pointe der Geschichte. Dann hat der Handelnde so viel damit zu tun, dass er nicht fragen muss: Wer hat für mich den Status, der mich zur Hilfe verpflichtet? Die Grenze meiner Möglichkeiten werde ich so oder so erkennen und erfahren.

Geschichten sind nicht mit Ideen zu reinigen. Es geht darum, Erzählen durch Erzählen zu korrigieren, so wie Jesus durch die Samariter-Erzählung die Einstellung zu den Hilfspflichten korrigiert hat, indem

er die Frage anders stellt: Wem bin ich Nächster, wer ist mir anvertraut, wem kann ich helfen?

Religion schreibt sich in diesem Sinne narrativ fort oder sie erstarrt. Die Christen haben versucht, das Erste Testament fortzuschreiben. Das ging nur mit dem Mittel einer Überschreitung reiner zeitgebundener Bedeutung (»Anagogie«). Wenn es in der Christentums-Geschichte freilich passend erschien, bezogen sie sich auf die Gewalt im Alten Testament: Die gesalbten Könige wie etwa David zerschlugen Heidentum und andren Offenbarungsglauben mit dem blutigen Schwert.

Große Narrative des historischen Zusammenlebens der Religionen: Sevilla, Tunis, Tripolis, Libanon stellen ein Zeugnis aus, dass Geschichten so erzählt werden können, dass die erzählenden Menschen ihre narrativen Querverbindungen in Richtung auf friedliches Zusammenleben kultivieren.

»Mystik« wird oft als Rückzug der Religion in die Innerlichkeit verstanden. Ist Innerlichkeit verträglich mit Macht und Gewalt? Offensichtlich ist dies z. B. bei Bernhard von Clairvaux möglich. Leider gibt es dafür eine Reihe von Zeugnissen, nicht nur im Christentum der Kreuzzüge und Konfessionskriege.

Die eigentliche Frage lautet also: *Durch welche Erzählung wird welche Verhaltensform favorisiert? Können Religionen ihre tragenden Geschichten dadurch von gewalttätigen Implikationen befreien, indem sie diese umerzählen? Die Frage stellt sich sofort: Wer entscheidet dies und wie geschieht das? Kann diese die gemeinsame Vereinbarung im Rahmen eines Weltethos ermöglichen.*

Dies erfordert das innere religiöse Gespräch und das Religions-Gespräch als Umgang mit Narrativen, etwa in Bezug auf Kasten-Systeme, Sexismus, religiös inszenierter Terrorismus. Die Eingangsfrage lautet: Welche Narrative haben sie hervorgebracht? Fragen wir im Horizont der Christentums-Geschichte: Inwiefern ist die Krisis der Gewalt als ein Proprium Christianum zu beschreiben?

In der Beantwortung dieser Frage geht es mir als christlichem Theologen darum, mit Hilfe der Kritik der Opfertheologie die Biografie Jesu in ihrer Erschließung vom Kreuzestod als radikalen Vollzug der Gewaltlosigkeit zu verstehen. Mir scheint das bisher, auch bei Raymund Schwager, noch nicht eindeutig in dieser Richtung ausgeführt. Denn versteht man Jesu Tod von der Krisis der Gewalt und von der Ohnmacht Gottes her, dann wird man ihn *nicht* als Erfüllung eines göttlichen Opferwillens »metaphysisch« verstehen, vielmehr als ein Zeichen der Lebenskonsequenz Jesu, in die er schrittweise hineinfindet, vor der er sich fürchtet, die er aber schließlich für unausweichlich d. h. alternativlos hält. »Krisis« der Gewalt betont die Nicht-Anwendbarkeit von Antworten auf Gewalt, die mit unseren Modellen von legitimer Gewaltausübung oder Gegengewalt zu tun haben. In Anwendung einer These von Adorno über die »bestimmte« Negation bei Hegel (»Negative Dialektik«) wird die Einsicht herangezogen, dass Gegengewalt von der Gewalt, gegen die sie vorgeht, bestimmt ist. Jesus wollte sich am Scheideweg zwischen Gewalt und Tod nicht von der Gegengewalt, die Züge der Gewalt gegen ihn annimmt, bestimmen lassen. In der »Unterbrechung« der Spirale der Gewalt liegt das Geheimnis des Kreuzes.

Diese Unterbrechung, die der Erinnerung (»memoria crucis«) anheimgestellt ist, unterliegt der praktischen Wiederholung. Diese Wiederholung (nach Ricoeurs Theorie der Narrativität der Schritt von der Präfiguration über die Configuration zur Refiguration) geschieht auf der Ebene der Zeichen durch Lebenspraxis, durch Formen der Gemeinschaftsbildung und durch Kritik der Institutionen, die diese nicht aufhebt, aber weiter vorantreibt. Hier liegt m. E. das Motiv für eine soziale Theologie des Christentums.

Ich habe eingangs einen Film als Initiation der Kritik religiöser Gewalt vorgestellt. Bei der Beschäftigung mit dem Film und seiner Kritik

stellte ich zu meinem Erstaunen fest, dass die im Film plakativ ausgestrahlte Religionskritik nur in »Evangelisch.de« wahrgenommen wurde. Man hat den Eindruck, dass auch Journalisten kindliche Erwartungen haben und diese als »Atmosphären-Schmarotzer« erfüllt sehen wollen. *Exodus* nicht als Gefühl, sondern als rationale Kritik – das scheint gar nicht zu gehen. Ich halte Religion auch für ein Gefühl, aber nicht für ein Gefühlspaket, das man an Weihnachten aufschnürt. Dass Scott die weihnachtliche Stimmung eher provozieren wollte, obwohl er sich mit Äußerungen sehr zurückhielt, scheint mir eine ernsthafte Gefühlsprüfung wert. Jahwe als Herodes – das ist die antijüdisch-christliche Pointe, aber dabei bleibt Scott nicht stehen. Der als Kind erscheinende Sinai-Gott zielt zudem auf den Mythos vom »göttlichen Kind« und erinnert an »the making of Dalai Lama«, d. h. an eine tibetisch-buddhistische Berufung im Kindesalter. Und zugleich, wenn das Kind Tee serviert, erinnert dies an die Tee-Zeremonie in Japan. Das ist in Andeutungen weit ausgegriffen, wurde aber von der Kritik nicht bemerkt. Sie war atmosphärisch verwundert, verarbeitete ihre enttäuschten Erwartungen aber nicht sorgfältig.

Die Film-Debatte habe ich zum Anlass genommen, die These vom Umerzählen der Gewaltgeschichten in den Religionen zu begründen und zu vertreten. Es ist für die Religionen, auch für mein Christentum, eine provokative These. Ich hoffe, sie fordert zur Debatte heraus.

Literaturverzeichnis

- Kaever, Oliver (2014). Keine Spiritualität, nirgends. In: Die Zeit (25. 12. 2018).
- Körte, Peter (2014). O Mann, Moses. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (26. 12. 2014).

- Mieth, Dietmar (1976). *Epik und Ethik: Eine theologisch-ethische Interpretation der Josephromane Thomas Manns*. Berlin: De Gruyter.
- Pilarczyk, Hannah (2014). *Bibel-Epos »Exodus«*. Eine Plage von einem Kinofilm. In: Spiegel.de (21. 12. 2014).
- Schulz-Ojala, Jan (2014). *Der Bibelfilm zu Weihnachten!* In: Der Tagesspiegel (23. 12. 2018).
- Seyboldt, Patrick (2014): *Filmkritik: »Exodus: Götter und Könige«*. In: Evangelisch.de (24. 12. 2014).

»Gone Baby Gone«

Verlorene Kinder, schlechte Mütter und ratlose Ethik

Regina Ammicht Quinn

Am Ende der Geschichte sitzen zwei Personen am je anderen Ende eines Sofas, das, wenn Möbelstücke Emotionen hätten, zutiefst deprimiert wäre. Beide starren auf den Fernseher, der Cartoons zeigt. Ein Gespräch gibt es nicht, nur die Leere zwischen zwei Personen, unterlegt vom Soundtrack der Cartoons. Auf diesem traurigen Sofa sitzen Amanda, vier Jahre alt, die nach ihrer Entführung wieder zu Hause ist (oder jedenfalls an dem Ort, von dem aus sie entführt wurde) und Patrick McKenzie, 32 Jahre alt, Privatdetektiv, der das Mädchen nach Hause gebracht hat (oder jedenfalls an den Ort, von dem aus Amanda entführt wurde).

Dieses desolate Bild könnte eine Illustration von Adornos wohl berühmtestem Satz sein: »Es gibt kein richtiges Leben im falschen.« ([1944] 1997: Nr. 18, 43) Ehe Adornos Satz auf Poster und T-Shirts gedruckt wurde, stand er im Zusammenhang der Frage nach dem Privatleben und dem Wohnen in unserer Zeit. Denn »es gehört zur Moral, nicht bei sich selber zu Hause zu sein«. (ebd.) Aber diese Moral führt in einen tiefen Widerspruch: Man braucht ein Zuhause (»Eigentum«, sagt Adorno), »wenn man nicht in jene Abhängigkeit und Not geraten will, die dem blinden Fortbestand des Besitzverhältnisses zugute kommt« (ebd.). Aber genau dies führt zu »lieblosen Nichtachtung für die Dinge, die notwendig auch gegen die Menschen sich kehrt« (ebd.): ein Fernseher, zwei einsame Menschen auf einem traurigen Sofa.

»Gone Baby Gone«

Dennis Lehane ist ein populärer US-amerikanischer Autor ungewöhnlicher Kriminalromane, die zur Vorlage noch populärerer Filme wurden: Clint Eastwood verfilmte im Jahr 2003 *Mystic River* (mit Sean Penn; Lehane 2001), Martin Scorsese *Shutter Island* im Jahr 2010 (mit Leonardo diCaprio, Ben Kingsley, Max von Sydow; Lehane 2003). *Gone Baby Gone* war 2007 die erste Regiearbeit Ben Afflecks (mit Casey Affleck, Morgan Freeman, Michelle Monaghan, Amy Ryan; Lehane 1998).

All diese Filme sind fest verwurzelt in Boston – wie Affleck und wie Lehane, der in Dorchester geboren und dort geblieben ist. Dorchester, der Schauplatz von *Gone Baby Gone*, liegt im Süden der Stadt und war lange Zeit das Viertel der armen Weißen, des *white trash*, der Menschen mit irischen Wurzeln und einem irischen Katholizismus, beides weniger assoziiert mit den Kennedys, sondern mit Whitey Bulger und der irischen Mafia: Alkohol, Drogen, Musik und Kirche.

In Dorchester ist in der Nacht die schlafende Amanda verschwunden, vier Jahre alt, ein Meter groß, während ihre Mutter Helene bei ihrer Freundin im Nachbarhaus vor dem Fernseher saß. Die Aufregung in der Nachbarschaft und die Aufregung in den Medien ist groß; aber trotz eines Großaufgebots an Polizei gibt es am dritten Tag keine Hinweise auf die lebende (oder tote) Amanda.

Amandas Tante und, widerwillig, ihr Onkel beauftragen zwei junge Detektive aus der Nachbarschaft, Patrick McKenzie und Angie Genaro. Beide leben und arbeiten zusammen, und ihnen traut man zu, Dinge zu erfahren, die die Polizei nicht erfährt – denn sie gehören »dazu«, kennen die Nachbarschaft, sind hier aufgewachsen und haben, loyal, die Nachbarschaft nicht verlassen. Beide waren in derselben Schule wie Amandas Mutter Helene, beide erinnern sich an Helene.

Helene aber entspricht nicht dem Bild der katholischen aufopferungsbereiten Mutter. Sie ist das Gegenteil: das Bild einer Frau zusammengesetzt aus »alleinerziehend«, gebleichten Haaren, tiefem Ausschnitt, Tattoos, ordinärer Sprache, Selbstbezogenheit, Drogen, Alkohol und gelegentlich auch Prostitution: »mother from hell« (Dargis 2007). Patrick und Angie stellen schnell fest, dass Helene in der Nacht, in der Amanda verschwunden ist, nicht im Nachbarhaus war, sondern in einer Bar, die ein Drogenumschlagplatz ist und in der Helene ein Stammgast ist.

Der (schwarze) Leiter der Sonderabteilung für Kindesentführungen, Jack Doyle (Morgan Freeman), verspricht emphatisch, Amanda zu finden, weil er selbst ein Kind verloren hat. Zugleich wird immer deutlicher, wie tief, wenn auch dilettantisch, Helene in Drogengeschäfte verwickelt ist. Und möglicherweise hat Helene als Teilzeit-Drogenkuriere, die den Drogenboss betrügt, Amandas Entführung verschuldet. Von zu vielen Problemen und Emotionen überwältigt, nimmt Helene Patrick weinend das Versprechen ab, Amanda zurückzubringen. Patrick, der nicht so richtig weiß, was er mit den Tränen und der Ummarmung anfangen soll, verspricht es.

Und dann scheint, nach der ersten Hälfte, der Film schon zu Ende zu sein: Jack Doyle bekommt, so teilt er mit, die Aufforderung, das von Helene gestohlene Geld gegen Amanda einzutauschen – Patrick und Angie sollen bei der Übergabe dabei sein. Die Übergabe scheitert, kostet einigen Polizisten das Leben, und man vermutet, dass Amanda im mit Wasser gefüllten ehemaligen Bergwerk ertrunken ist. Auch Angie, die todesmutig (oder dumm?) einer ins Wasser gefallenen Puppe nachspringt, die aussieht wie Amandas Puppe (oder wie Amanda selbst?), kann Amanda nicht finden und nicht retten. Jack Doyle, der Leiter der Sonderabteilung wird nach der gescheiterten Aktion in den Ruhestand

versetzt. Es gibt eine Beerdigung, einen leeren ausgeliehenen Kinderstarg, und Amanda ist *gone*.

Das Leben aber geht weiter, ein weiteres Kind wird entführt, und Patrick begreift nach und nach, dass die Polizei nicht mit ihm zusammengearbeitet, sondern ihn in die Irre geführt hat, um die eigene Korruption zu verdecken. Alles – die aufwendigen Nachforschungen, die gescheiterte Lösegeldübergabe, die Kooperationsangebote der Polizei an die Privatdetektive – war falsch. Fake. Patrick und Angie spüren schließlich Amanda auf: Sie ist nicht tot, sondern lebt in einer Idylle. Morgan Freeman, der in einer früheren Rolle als Gott zu sehen war, spielt hier Jack Doyle, der Gott spielt. Amanda wurde – ein Nebenstrang im korrupten Polizeigeschäft – nicht »entführt«, sondern »gerettet«. Und Jack Doyle, der die Suche nach ihr geleitet hat und seine Integrität mit der eigenen Erfahrung des Verlustes eines Kindes begründet, ist dieser Retter. Oder Entführer? Amanda sitzt nun weit außerhalb der Stadt auf der Veranda des Hauses, das ein Zuhause geworden ist, ein von zwei Eltern behütetes, umsorgtes, geliebtes Kind.

Damit stellt sich für Patrick und Angie die Schicksalsfrage: Was tun? Angie möchte, dass sie beide umkehren und vergessen, was sie gesehen haben; sie wird, so sagt sie, Patrick hassen, wenn er Amanda hier wegholt. Patrick, gebunden an sein Versprechen, ruft die Polizei.

Die Ratlosigkeit der Ethik

Patrick, so die ethisch voreingenommene Zuschauerin, könnte als Kantianer durchgehen. Er ist an sein Versprechen gebunden, das er Helene gegeben hat: Amanda »nach Hause« zu bringen. Am Beispiel der Pflicht, ein Versprechen zu halten, verdeutlicht Kant, was den hypothetischen vom kategorischen Imperativ unterscheidet: Der hypothetische Imperativ gebietet ein Handeln, das notwendig ist für einen

bestimmten Zweck; er gebietet die Kartoffeln zu kochen, wenn man sie essen will, zu lernen und zu üben, wenn man etwas können möchte, höflich zu sein, wenn man ein gutes Verhältnis zu den Nachbarn haben möchte. Ein kategorischer Imperativ aber, ein Imperativ der Moral, bezieht sich nicht auf Gebote der Geschicklichkeit oder Klugheit, sondern auf absolute Gebote. Und ein Versprechen zu halten (oder auch, was bei Patrick durchaus der Fall sein könnte: in einer Notlage kein Versprechen zu geben, von dem man annimmt, es nicht halten zu können) ist ein solcher kategorischer Imperativ (Kant ([1785] 2011): 29 f.).

Für Patrick ist diese Pflicht seines Versprechens verbunden mit dem Aufdecken der breiten Korruption, in die das Verschwinden Amandas verwickelt war. Patrick ist nun derjenige, der das Gesetz vor den Gesetzeshütern schützt – auch vor den falschen Versprechen eines Jack Doyle. Und Kants Universalisierungsformel (»handle nach der Maxime, die sich selbst zugleich zum allgemeinen Gesetze machen kann« (Kant ([1785] 2011): 70) wird hier in die Alltagsweisheit verwandelt: *Wenn das alle täten ...*

Und in der Konsequenz dieser hohen Moral wird dann dem neuen Vater und der neuen Mutter das weinende Kind aus den Armen gerissen, während der Polizeichef, der in einer früheren Rolle einmal Gott war, in Handschellen abtransportiert wird. Und Helene steht wieder im Zentrum der Medienaufmerksamkeit. Als Amanda bei ihr abgeliefert wird, antwortet sie auf die Frage, wie sie sich fühle, »wie an 9/11«.

Angie, die von vornherein klarmacht, dass sie nicht mit Patricks Entscheidung leben kann, hat eine andere (und als »weiblich« vorgestellte) gefühlsbetonte Perspektive. Sie scheint die Richtigkeit der Handlung an ihren Folgen zu messen – den Folgen für das Kind. Für sie ist es unvorstellbar, Amanda aus einer liebenden und geschützten Umgebung herauszureißen und sie wieder zu einer unfähigen, fahrlässigen und selbstbezogenen Mutter zu bringen. Angie ist damit im

weiteren Sinn eine Teleologin, im engeren vielleicht eine Utilitaristin – insofern das »principle of utility« das Prinzip ist, »which approves or disapproves of every action whatsoever according to the tendency it appears to have to augment or diminish the happiness of the party whose interest is in question ...« (Bentham 1781: I,II) Zusätzlich zeigt sich Angie als eine Art Fürsorge-Ethikerin, indem sie Handlungen daran misst, ob Fürsorge-Aspekte wie Zuwendung, Bezogenheit, Achtsamkeit, Umgang mit Asymmetrien usw.) berücksichtigt werden (vgl. z. B. Gilligan 1982, Conradi 2001).

Patrick's »Lösung« aber mag nicht nur durch seine hohe Professionsethik inspiriert sein, sondern durchaus auch durch Rache an der Polizei, die ihn in die Irre geführt und als Spielball benutzt hat. Die Frage nach Amandas Wohlergehen, mit der er am Ende des Films konfrontiert wird, lässt ihn orientierungslos zurück.

Angie, ein Bündel Gefühle, denkt offensichtlich nicht weiter: Was, wenn Amanda größer wird? Was, wenn Amanda sich an Helene erinnert? Wie kann die neue Familie in Zukunft versteckt leben? Und, noch wichtiger: Wer entscheidet darüber, welche Mutter »unfähig« ist? Die korrupte Polizei im Einklang mit der Privatdetektivin? Angies Perspektive verschwindet am Ende aus der Beziehung und aus dem Film. Beide, Patrick und Angie, sind gescheitert, privat und beruflich.

Dann herrscht nur noch Trostlosigkeit: Die Mutter hat (wieder) ihr Kind verlassen, weil sie mit jemandem ein *date* hat; Angie hat Patrick verlassen. Kann die Ethik sagen, was nun richtig gewesen wäre? Oder fällt die ethische Theoriebildung, müsste sie den Test des Filmes bestehen, durch?

Böse Mütter und heroische Väter

Ehe wir davon ausgehen, dass jede ethische Reflexion nun ein für alle Mal einpacken sollte, wäre es sinnvoll, noch ein Stück weiter zu denken. Denn die Trostlosigkeit, mit der der Film uns Zuschauer_innen am Ende allein lässt, ist nicht einfach die »Wahrheit«, sondern das Ergebnis eines kunstvoll imaginierten und exekutierten Narrativs.

Narrative Ethik aber löst nicht einfach die Aufgabe, die ein Stück Narration uns stellt – in dem Fall: Was sollen Patrick und Angie tun? Sonst wäre ein solches Narrativ auf eine (Rechen-)Aufgabe oder ein Gedankenspiel reduzierbar, und weder die Aspekte künstlerischen Herstellens noch die Fragen der Rezeption eines Kunstwerks spielten eine Rolle. Narrative sind häufig Zeitdiagnosen, die mit derselben Sorgfalt, aber anderen Methoden analysiert werden können, wie sie für qualitative empirische Forschung aufgewendet werden. Sie sind aber nicht nur Zeitdiagnosen, sondern zugleich Produkte eines spezifischen Kontexts, sodass an ihnen auch die Problematiken von Selbstverständlichkeiten, Normalitäten und wenig reflektierten Urteilen eines bestimmten Kontexts deutlich werden können. Die Analyse der *Moral des Erzählten* also wird immer ergänzt von einer Analyse der *Moral des Erzählens* (Mieth 1999: 90 f.; zur Literaturethik vgl. Ammicht Quinn 2001). *Gone Baby Gone* erfordert nicht nur die Beschäftigung mit der »Moral von der Geschichte«, also dem Umgang des Films mit ethischen Problemen – hier: Was tun mit Amanda? *Gone Baby Gone* erfordert genauso eine kritische Analyse des Erzählens, etwa mit der Frage nach den Sündenböcken der Geschichte oder den blinden Flecken im Gewebe des Erzählten – hier: Wie konnte diese Situation überhaupt entstehen?

Eine solche kritische Analyse setzt dort an, wo komplex verflochtene Handlungsstränge des Films die Zuschauer_innen heraus- und immer wieder überfordern. Die Komplexität und die Vielperspektivität

dieser Ereignisse werden am Ende auf eine Ja/Nein-Entscheidung zugespitzt: Wohin mit Amanda? Zur (bösen, aber »richtigen«) Mutter oder zum (guten, aber korrupten) Polizeichef und seiner (weißen) Frau?

Und genau in dieser Zuspitzung liegt das Problem: Auf dieser Nadelspitze gibt es keine befriedigende Antwort. Immer dort, wo zu einem Zeitpunkt nach »der Ethik« gefragt wird, wo die Entscheidungen einer ganzen langen Geschichte längst getroffen sind, wird es problematisch: Ethische Wertungen und Entscheidungen sind in der Regel kontextbezogen; bei Ja/Nein-Entscheidungen am Ende einer Geschichte wird dies negiert. Jedes Narrativ, so komplex es auch sein kann, reduziert Komplexität. Aber wo genau diese Komplexität reduziert wird, ob es eine gute oder eine ungute Komplexitätsreduktion ist, gehört zur kritischen Analyse des Erzählens.

Die Geschichte, die in *Gone Baby Gone* erzählt wird, deckt vieles auf: Korruption, Drogengeschäfte, jede Menge Lügen. Anderes wird zugedeckt; oder unhinterfragt vorausgesetzt. Viele dieser unhinterfragten Voraussetzungen beziehen sich auf den großen Komplex der Geschlechterfragen. Dabei ist das Erzählen in *Gone Baby Gone* nicht deshalb schon problematisch, weil Patrick Bier trinkt, während Angie kocht. Das Erzählen ist deshalb problematisch, weil ein bestimmtes Frauenbild und Mutterbild in die Korruptionsgeschichte eingewoben, aber nicht infrage gestellt wird.

Die Geschichte funktioniert, indem die Gestalt der Helene (großartig verkörpert von Amy Ryan) letztendlich flach bleibt, eindeutig und eindimensional. Wir wissen nichts über sie, was ihre Oberflächlichkeit und Unfähigkeit begreiflich machen würde. Armut, Bildungsfragen oder unzulängliche Sozialsysteme kommen nicht vor (nur an einer Stelle: als Rechtfertigung Helenes, warum sie Amanda auf ihre Drogenkurier-Touren mitnimmt – weil Kinderbetreuung zu teuer ist). Und die

Kritiker_innen des Filmes reagieren genauso: »Ugly in voice and deed, Helene is the underclass mother from hell, a hazard, a druggie, a villain in waiting.« (Dargis 2007) Oder, noch deutlicher im *Atlantic*: »Rude, stupid, and flawless in her self-absorption, she is one of the more repellant figures to appear onscreen this year, a walking manifesto for why some people shouldn't be allowed to raise children.« (Orr 2007)

Und in der Süddeutschen Zeitung wird, ganz und gar moralisch (und kantianisch?), verdeutlicht, dass es »wirklich schön« sei »zuzuschauen, wie er [Patrick] mit stoischer Miene nicht hinnehmen will, dass eine Lüge nicht wie die andere sein soll, Korruption schon mal vorkommt und Verbrecher Verbrecher sind, egal, wie gut die Absichten klingen, die sie vorspiegeln. Was dabei herauskommt, ist ein für Hollywood-Verhältnisse sehr ungewöhnlicher Heldenbegriff« (Vahabzadeh o. J.).

Mit dieser verdeckten Problematik und deren unhinterfragter Rezeption wird der Film zur Geschichte der (vielen) Männer, die Kinder vor den bösen Müttern retten müssen und der (vereinzelt) Männer, die das Gesetz vor den Gesetzlosen retten. Oder die zum eigenen »tribe« (Junger 2016) stehen, koste es, was es wolle. Letztendlich ist damit *Gone Baby Gone* ein klassischer »Western« der Ostküste mit einem einsamen Helden und letztendlich belanglosen, aber entweder dekorativen oder abstoßenden Frauen.

Es gibt vier Frauen in dem Film, die einen Namen haben (Helene, ihre Freundin Dottie, Angie und Amandas Tante Beatrice). Es gibt keine Szene, in der diese Frauen sich alleine unterhalten. Den Bechdel-Test¹ besteht der Film ebenso wenig² wie die Ethik den Film-Test. Der

¹ Der Bechdel-Test markiert die Rolle von Frauen in filmischen Produktionen, indem er vier Fragen stellt: Gibt es mindestens zwei Frauenrollen? Haben diese Frauen einen Namen? Unterhalten sie sich miteinander? Unterhalten sie sich über etwas anderes als Männer? Vgl. Bechdeltest.com.

² Entgegen der Liste auf der Bechdel-Website.

Film universalisiert die Pflicht (in der gescheiterten Heldenhaftigkeit Patricks) und individualisiert die Schuld (in der plakativen Schlechtigkeit Helenes). Die zugrundeliegende Frage danach, ob die »Mutter« von der Natur oder der Fähigkeit bestimmt wird, wird letztendlich nicht diskutiert, sondern (aus Versehen?) beantwortet. Die trostlosen Figuren auf dem trostlosen Sofa zeigen nur, was man hätte besprechen können.

Die Macht der bösen Mütter

Die Gestalt der bösen Mutter ist die notwendige Kehrseite einer Überhöhung von Mütterlichkeit, weiblicher Selbstaufopferung und Reinheit. Männerrechtsbewegungen von Jordan Peterson³ bis Arne Hoffmann (z. B. Hoffmann 2014), von Fathers for Justice⁴ bis MANNdat⁵ nehmen Fragen von Sorge- und Scheidungsrecht, einer »Feminisierung der Erziehung« und der »institutionalisierten Unterdrückung von Männern« auf. Dabei wird deutlich, wie sowohl die idealisierte als auch die böse Mutter einen stabilisierenden Effekt auf patriarchale Strukturen hat.

Zu der Entführung/Rettung Amandas scheint es keine Alternativen zu geben. Der Film thematisiert solche Alternativen nicht; im Buch wird (von Angie) kurz eine mögliche Intervention der Sozialsysteme angesprochen und sofort negiert: »Miss Gennaro, unless the birth mother is a lesbian in states like Utah or Alabama, it is all but impossible to remove parental rights« – so einer der mit dem Fall (und dessen Verdeckung) betrauten Polizisten (Lehane 1998: 449), der ergänzt:

³ <https://jordanbpeterson.com/>, letzter Zugriff am 30. 04. 2018; vgl. dazu Bowles 2018.

⁴ <https://www.fathers-4-justice.org/>, letzter Zugriff am 30. 04. 2018.

⁵ <https://mannat.de/>, letzter Zugriff am 30. 04. 2018.

»This is America ... where every adult shall have the full and inalienable right to eat her young.« (ebd.: 450) Die Tatsache, dass Helenes Nebenbeschäftigung als Drogenkurierin offensichtlich polizeibekannt war, dass Amanda bei diesen Ausflügen dabei war und dass sich vor der Entführung kaum jemand (außer Onkel und Tante vielleicht) wirklich für das Kind interessiert hat – all dies legt zumindest die Vermutung nahe, dass es hier gar nicht um Amandas Bedürfnisse, sondern um die Bedürfnisse des neuen Vaters geht.

An diesem Punkt scheint der Film eine innere Logik aufzubauen, die nichts mit einer katastrophalen Logik in vielen amerikanischen Bundesstaaten zu tun hat. Es ist die Logik der Macht der bösen Mütter. Und natürlich gibt es Mütter, die ihre Kinder vernachlässigen oder missbrauchen, die dumm und oberflächlich sind oder auch kriminell. Darüber hinaus aber verletzt die mangelnde Fürsorge der Mutter aber ein archetypisches Bild (demgegenüber das archetypische Bild der Väter nur schwach und auf Recht und Ordnung fokussiert ist) und lässt die »böse Mutter« als weitaus mächtiger erscheinen als sie ist.

Die Juristin Deserie A. Kennedy (2012) beschreibt, wie die eklatant steigende Anzahl von Frauen in Gefängnissen – insbesondere schwarze und arme Frauen – zu einer hohen Anzahl von Sorgerechtsentziehungen führt. Die Anzahl von Frauen im Gefängnis ist von 1990 bis 2007 um 122 Prozent gestiegen (Kennedy 2012: 166). Bis zu 70 Prozent dieser Frauen verbüßen Gefängnisstrafen für Eigentums- und Drogendelikte (auch z. B. der Besitz von Instrumenten zum Drogengebrauch). Diese Frauen aber »[are] still viewed as a threat to the moral conscience of the dominant society since they fail to meet the standards of appropriate motherhood« (Sharp/Marcus-Mendoza, zit. n. Kennedy 2012: 185). Sie werden daran gemessen, dass sie, auch allein, in der Lage sein müssen »to procure the benefits of a nuclear family household« (Hill Collins, zit. n. Kennedy 2012: 185).

Da nach 22 Monaten der Versuch unternommen wird, Kinder in eine permanente Situation zu bringen, werden zu dem Zeitpunkt oft Sorgerechtsverfahren eingeleitet, auch wenn die Entlassung der Mütter bevorsteht. Die Tatsache des Gefängnisaufenthalts allein wird zum Faktor mangelnder mütterlicher Fähigkeiten (Kennedy 2012: 177). Darüber hinaus ist es für Sorgerechtsentscheidungen relevant, ob die Mütter während ihres Gefängnisaufenthalts Kontakt zu den Kindern aufrechterhalten haben. Hier wie anderswo wirken gender-neutrale Gesetze und Regeln zum Nachteil der Mütter, da es weniger Frauengefängnisse gibt, sind die meisten Frauen mehr als 100 Meilen von ihren Familien entfernt; *federal prisons* sind häufig noch weiter entfernt. Telefonkontakt wird über collect calls zu hohen Kosten zur Verfügung gestellt. (Kennedy 2012: 178) Dann bleiben Briefe übrig – ein schwieriges Unterfangen für Frauen, die vielleicht noch nie in ihrem Leben einen Brief geschrieben haben.

Wie also lässt sich auf diesem Hintergrund die Figur der Helene einordnen? Warum braucht der Film die »böse Mutter«? Warum wird sie als jenseits aller potenziellen Lernfähigkeit gezeigt? Warum ist sie zwar unterhaltsam, aber eindeutig in ihrer Unterklassen-Unfähigkeit? Welche Macht spricht der Film ihr zu? Warum ignoriert er die Möglichkeit, dass Helene diejenige ist, die Hilfe braucht? Was sagt diese Figur über die Imagination einer guten Gesellschaft? Was sagt diese Figur über Geschlechterfragen in einer guten Gesellschaft?

Wer oder was ist »gone«?

Amanda offensichtlich nicht. Sie ist wieder da. Aber das Happy End der Geschichte bleibt aus. Was *Gone Baby Gone* zu einem guten Film macht, ist die Entgrenzung der Entführungsgeschichte und die Konfrontation der Zuschauer_innen mit der eigenen Ratlosigkeit. Was *Gone*

Baby Gone zu einem kurzsichtigen Film macht, sind die unhinterfragten und normalisierten Stereotype und Vorurteile, mit denen die Geschichte durchsetzt ist.

Wer oder was also ist »gone«? »Gone« ist die Zuversicht, dass sich mit einer einfachen Anwendung gängiger ethischer Konzepte und Theorien moralische Unordnungen beseitigen lassen. Auch wenn unterschiedliche theoretische Ansätze sich wechselseitig ergänzen und kritisieren, ist das Aufräumen und Durchsuchen der Theorie-Schublade erst der Beginn der Arbeit. Denn die Frage heißt nicht nur: Wer oder was ist »gone«, sondern: Was war von Beginn an »gone«, damit die Geschichte erzählt werden kann?

In Judith Butlers Dankesrede zur Verleihung des Adornopreises (Butler 2012) zum Thema »Kann man ein gutes Leben im schlechten führen?« beschreibt sie, wie diese Frage nicht und nie als individuelle Frage behandelt werden kann. Denn »das Leben des einen [ist] in dem des anderen impliziert«, und Adornos Diktum beziehe sich letztendlich auf die Frage nach den Bedingungen, »unter denen die Interdependenz und Verletzlichkeit lebbar werden« (ebd.).

Was schon aus dem Beginn der Geschichte verschwunden war: das Bewusstsein für die komplexe Verwobenheit von Korruption und (Geschlechter-)Stereotypen. Die Orientierungslosigkeit, in die der Versuch einer Anwendung vorgefertigter ethischer Antworten damit gestürzt wird, bedeutet, dass ethische Theoriebildung und Praxis nicht möglich ist ohne eine kritische Gesellschaftstheorie.

Adornos Radikalität – »Es gibt kein richtiges Leben im falschen« – bezieht sich nicht nur auf den bürgerlichen Rückzug ins Private, einen Rückzug, der für ein digitalisiertes Leben heute nur noch als Illusion aufrechterhalten werden kann. Diese Radikalität bezieht sich auch auf einen Rückzug ins Individuelle, dorthin, wo darüber hinweggesehen,

darüber hinwegzählt oder darüber hinweggeurteilt wird, dass das Leben der einen im Leben der anderen impliziert ist.

Ethik ohne kritische Gesellschaftstheorie ist leer; eine kritische Gesellschaftstheorie ohne Ethik ist blind. Damit lässt sich nun Amanda nicht mehr retten. Aber vielleicht lässt sich Adornos Radikalität als Horizont verstehen, innerhalb dessen je kleine Schritte versucht werden hin zu einer Theorie der Praxis und einer Praxis der Theorie eines Lebens, in dem das Leben der anderen impliziert ist.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. ([1944] 1997). *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt: Suhrkamp.
- Ammicht Quinn, Regina (2001). Versuch über die Blindheit. José Saramagos' *Stadt der Blinden* und die Situierung der Literaturethik im gesamtethischen Diskurs. In: Holdereils, Jean-Pierre (Hrsg.). *Interdisziplinäre Ethik. Grundlagen, Methoden, Bereiche*. (FS Mieth). Freiburg, Schweiz: Universitätsverlag und Freiburg/Wien: Herder, 269-287.
- Bentham, Jeremy (1781). *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. Abrufbar unter: <https://www.utilitarianism.com/jeremy-bentham/#one> (Stand: 20. 05. 2018)
- Bowles, Nellie (2018). Jordan Peterson, Custodian of the Patriarchy. Abrufbar unter: <https://www.nytimes.com/2018/05/18/style/jordan-peterson-12-rules-for-life.html> (Stand: 20. 05. 2018)
- Butler, Judith (2012). Kann man ein gutes Leben im schlechten führen? Dankesrede bei der Verleihung des Adorno-Preises. Abrufbar unter: <http://www.fr.de/kultur/judith-butlers-dankesrede-kann-man-ein-gutes-leben-im-schlechten-fuehren-a-805966> (Stand: 20. 05. 2018)

- Conradi, Elisabeth (2001). *Take Care. Grundlagen einer Ethik der Achtsamkeit*. Frankfurt/New York: Campus.
- Dargis, Manhola (2007). *Human Frailty and Pain on Boston's Mean Streets*. Abrufbar unter: <https://www.nytimes.com/2007/10/19/movies/19gone.html> (Stand: 20. 05. 2018)
- Gilligan, Carol (1982). *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hill Collins, Patricia (2000). *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. London/New York: Routledge.
- Hoffmann, Arne (2014). *Not am Mann. Sexismus gegen Männer*. Gütersloh: Gütersloher Verlagsanstalt.
- Junger, Sebastian (2016). *Tribe: On Homecoming and Belonging*. New York/Boston: Twelve.
- Kant, Immanuel ([1785] 2011). *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Werke in sechs Bänden, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Band IV. 7. Auflage Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kennedy Deserie A. (2012). »The Good Mother«: Mothering, Feminism, and Incarceration. *William & Mary Journal of Women and Law* 18:2, 160-200.
- Lehane, Dennis (1998). *Gone Baby Gone*. New York: William Morrow.
- Lehane, Dennis (2001). *Mystic River*. New York: William Morrow.
- Lehane, Dennis (2003). *Shutter Island*. New York: William Morrow.
- Mieth, Dietmar (1990). *Moral und Erfahrung I. Grundlagen einer theologisch-ethischen Hermeneutik*. Freiburg i. Br./Fribourg i. Ue.: Herder.

- Orr, Christopher (2007). The Movi Review: Gone Baby Gone. Abrufbar unter: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2007/10/the-movie-review-gone-baby-gone/69253/> (Stand: 20.05.2018)
- Sharp, Susan F., Marcus-Mendoza, Susan T. (2001). It's a family affair: Incarcerated women and their families. *Women & Criminal Justice*, 12, 21-49.
- Vahabzadeh, Susan (o.J.). Klare Amtsanmaßung. Abrufbar unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/neu-im-kino-gone-baby-gone-klare-amtsanmassung-1.788174>. (Stand: 20.05.2018)

»Th1rteen R3asons Why«

About Giving and Reflecting Reasons

Simon Meisch¹

Suicide is an event of human nature which, whatever may be said and done with respect to it, demands the sympathy of every man, and in every epoch must be discussed anew.

Goethe: Truth and Poetry, 13th book, 507

[Herder] blamed the excess of feeling which overflowed from me more and more at every step. I felt like a man, like a young man: everything was living, true, and present before me. He, considering only the intrinsic contents and form, saw clearly, indeed, that I was over-powered by the subject-matter; and this he would not allow.

Goethe: Truth and Poetry, 10th book, 370

Men make their own history, but they do not make it just as they please; they do not make it under circumstances chosen by themselves, but under given circumstances directly encountered and inherited from the past. The tradition of all the generations of the dead weighs like a nightmare on the brain of the living.

Marx: The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte, 9

¹ I would like to thank Regina Ammicht Quinn, Gero Bauer, Cordula Brand, Leonie Bossert, Stefan Hofer and Jeanne Féaux de la Croix for their comments.

Thirteen Reasons Why (13RW) is one of Netflix' most successful and most controversial productions.² The series deals with the suicide of high school student Hannah Baker. School officials, psychologists, parent associations, film critics all over the world have accused 13RW of glorifying and romanticising suicide. In their view, it shows adolescents the wrong way out of life's crises. Even worse, its approach to suicide, they argue, could confirm susceptible teenagers in their desire to end their lives (Butler 2017, Sinyor 2017, VanNoord 2017).

It does not need to surprise us that 13RW caused a controversy. At least in Western philosophy, ever since antiquity, the moral permissibility of suicide has been contested, and the debate culminated in Albert Camus' famous claim that

[t]here is but one truly serious philosophical problem, and that is suicide. Judging whether life is or is not worth living amounts to answering the fundamental question of philosophy. (Camus 2005: 1 f.)

Yet, neither the series nor its critics engage in this ethical debate. Instead, they relate to another, currently dominant discourse, framing suicide as a public health issue. This discourse sees adolescents as a vulnerable group in urgent need of protection. The series' critics refer to the *Werther effect*, in reference to Johann Wolfgang Goethe's novel *The Sorrows of Young Werther* (1774). The story of Werther's suicide is alleged to have unleashed a Europe-wide wave of suicides among 18th century readers. Current studies on suicide contagion mainly focus on news reports and draw a more differentiated picture. These reports bear the potential to provoke suicides as well as to prevent them. Besides, these

² I completed my analysis of 13RW long before season 2 was released on May 18, 2018. Thus, I do not discuss new developments there.

studies usually do not include works of fiction; so, we know even less about their suicide contagiousness (Niederkrotenthaler et al. 2010, Proctor 2018, Sisask/Värnik 2012). Actual effects of suicide stories on their audience are thus not as direct as many critics of *13RW* seem to imply.³

Studying the series' public reception, we feel reminded of what Johann Gottfried Herder said about his student Goethe: most of the critics seem »overpowered by the subject-matter« and do not sufficiently »consider content and form«. When considering the latter, the series in fact tells a story of rape, sexual assault and bodily integrity, while suicide is the magnifier focussing our attention. In saying this, I do not deny that (as Goethe stated) suicide »demands the sympathy of every man, and in every epoch must be discussed anew«. I simply claim that we should not stay on the story's surface.

It seems as if the series has become a focal point of this recurring discussion about suicide (*sensu* Goethe). With that said, I suggest regarding suicide stories as conceptual lenses through which people at all times have aimed to understand the world they lived in and reflected how it should be. This also pays tribute to the fact that suicides are always embedded in narratives – and these seem ubiquitous. For instance, high suicide rates in rural India tell us about poverty, gender relations and the dependency on multinational agro-industrial companies (Kumar 2016), or in Southern European countries about the effects of austerity politics (Stuckler/Basu 2013). Attentive young adults find the issue of suicide everywhere, and more often than not in books

³ With regard to *13RW*, we know so far that on the one hand, there are reports of adolescent suicides referring to the series (Rubin 2017). On the other hand, a media study »exploring how teens, young adults and parents responded to 13 Reasons Why« produced positive results suggesting »that such tough topic programming can be of help to teens and young adults around the world as they cope with the stressors in their lives« (Lauricella et al. 2018: 11).

they read in school, such as *Romeo and Juliet* (W. Shakespeare), *Madame Bovary* (G. Flaubert) or *Death of a Salesman* (A. Miller).

Consequently, instead of protecting students from engaging with the series, educational institutions should provide them with means to analyse and reflect such narrations. In this respect, *narrative ethics* has a great potential. It explores the narrative structure of our moral actions (Haker 2010), and thus also the artistic design of moral systems within literary or cinematic works of fiction. Narrative ethics takes a twin perspective, first, by contemplating how a narration represents and reflects a moral conflict, and second, by treating a narration as a communicative act that ethics can analyse. The former deals with content and the latter with aesthetic design. Obviously, both are connected and have to be analysed accordingly (Haker 2009: 31-33). This approach allows us to both look at the moral world *13RW* unfolds and consider if the narration is told in a responsible way.

I will analyse the series as a *work of fiction* and thus, study the »content and form« of Hannah's thirteen reasons. By doing so, I aim to understand and review her reasons and reflect how they contribute to our deliberations on the good life and morally right actions – after all the central tasks of application-oriented ethics. After introducing the plot, I will discuss the series' narrative structure by contextualising it as a suicide story and, as such, as a conceptual lens attracting our attention to the fragile condition of a protagonist in its social context.

Plot

13RW has a peculiar plot. Before her death, Hannah records seven audiocassette tapes. Each of her thirteen reasons for killing herself covers one side of a tape and blames one person. Justin Foley, the person on the first side of the first tape gets the tapes first. Hannah demands that

her audience listens to all tapes and then pass them on to the next person. If the chain were broken (so her threat), a separate copy of the tapes would be revealed in public. Her schoolmate Tony Padilla, who is not on the tapes, serves as the guardian of her will. The series starts when no. 10, Clay Jensen, gets the tapes. This implies that all other people in question (save fellow student Bryce Walker and school councillor Mr Porter) already know Hannah's story.

The series follows two storylines that, for convenience's sake, we name after Hannah and Clay. Sequences of flashbacks tell Hannah's storyline, i. e. her development from a cheerful to a suicidal young woman, after suffering a series of sexual assaults and rape (the latter by Bryce). In Clay's storyline, we witness his reaction to the tapes and the dynamics between the students, how Hannah's parents cope with her death and file a lawsuit against the school and, finally, how parents and teachers try to engage in conversations with the adolescents.

The dynamics of the series is closely related to Clay's personality and his relation to Hannah. He is a kind but socially awkward student, who keeps to himself and is not part of the school's peer groups. In contrast, Hannah is introduced as a self-confident and witty young woman. However, in the course of the story she becomes increasingly depressed and insecure. Clay and Hannah also work together at the local cinema. We learn that he is inexperienced with women, and from the beginning, we know that he is in love with Hannah. In the course of the story, they are about to become lovers.

Discussion

13RW tells a story about the social impact of a story. We come across a narration within a narration and realise how both aesthetically construct their respective communicative intentions. As an audience, we are thus invited to reflect on both narratives.

Hannah's Storyline

In relation to Hannah's storyline, two questions concern students, critics and us as an audience: Does Hannah manipulate other people, and is she a reliable narrator? The answers are relevant if we want to decide whether we can accept the reasons she gives for her suicide. We can clearly recognize how Hannah aesthetically constructs her story. First, she elaborately sets the stage for her story (with artfully designed requisites, a script and a production manager). Second, she selects »the characters of her play«, picks some and decided against others. Third, she changes the chronological order of events (in episodes 9-11). Fourth, she chooses thirteen reasons, i. e. the unlucky number per se. Fifth, in the end, she even manipulates reality in order to adapt it to her story: When she talks to Mr Porter, he fails to recognise her depressed state of mind. However, we also get the impression that Hannah sets a trap because she acts uncooperatively, comes with a tape recorder and secretly records his failure.

As an audience, we are able to critically relate to her dramatic composition. In doing so, we have to ethically assess its content and its performance as a communicative act. Let us begin with the latter. Hannah wants to tell her story and thus explains the reasons why she killed herself. For this purpose, she singles out people and accuses them. Obviously, Hannah's ways and means are inappropriate to engage in a communication of equals about their misconducts (in Hannah's view).

She acts as prosecutor, judge and executioner in one person. Her »culprits« do not get the opportunity to answer. In addition, she proceeds by violent means to herself (suicide) and others (intimidation, shaming, the call for physical violence against the school photographer and her stalker Tyler Down, etc.). We have to conclude that she uses »ethical violence« (Butler 2003) against these people by enmeshing them in a story which they did not choose, to whose rules they have to conform, which morally condemns them and holds them accountable for actions whose effects on subsequent events they were not always able to foresee. Her story »weighs like a nightmare on the brain« (Marx) of her »culprits«. While we are able to contextualise Hannah's actions, we need to acknowledge that she deeply hurts others. Do her ends then justify these means?

This brings us to the content of Hannah's story. Can we believe her? Do her reasons convince us? The first question addresses the issue of reliability and is difficult to answer for three reasons. First, all narratives are told from a certain (imperfect) perspective and thus, Hannah's is told from hers. This is, for instance, Tony's opinion on the matter. The second reason concerns the focalization of Hannah's storyline. When flashbacks tell her story, we often do not know exactly whose point of view a particular sequence narrates. Sometimes, she comments on events in voiceovers, but often this is not the case. Most of the time, flashbacks more likely are Clay's internal engagement with her narrative. For instance, they contain Clay's own experiences, or characters in these sequences react to disturbances coming from his storyline. Moreover, we often see Clay as a passive spectator in the story told on the cassette: does Hannah mention him as a bystander or does Clay self-critically locate himself while listening to Hannah's tapes? If we accept that the focalisation is unclear, we need to acknowledge that, as an audience, we only get a mediated version of Hannah's story and

thus (for epistemological reasons) cannot decide on its reliability. Third, we know that Hannah begins drafting her story soon after she was raped. In this situation, she is traumatised and has lost her sense of self-esteem. Thus, we cannot expect her to be a disinterested narrator but have to treat her narration as the expression of a deeply hurt and insecure personality. Hence, critic Hank Stuever misses the point when he complains that *13RW* was in a way »full of sound and fury signifying nothing« (*Macbeth*) – or in his own words that *13RW* were hard to take (»passive-aggressive«, »mainly about miscommunication«) and did not provide any meaningful »wisdom or insight about depression, bullying and suicide« (Stuever 2017). If we accept that we see a story of a traumatised girl, perceived and retold by a boy full of self-reproaches, passive-aggressiveness is part of the story's narratology. Nor is the series simply educational material on extra-textual realities. *13RW* is a work of fiction about serious issues told in a complex way. We do not have to enjoy it. At least, we need to develop sufficient critical distance to »consider its form and content«. Where does this leave us?

Let us take a step back and reflect on the narratological function of suicides. Although suicide stories always relate to individual biographies, they also have general and comparable patterns and communicative intentions (Piltz 2013, Stack/Bowman 2011): To begin with, we observe a growing miscommunication and estrangement of a protagonist and their social context. Reasons for this vary from story to story, but we see how and why both sides lose contact with each other. We generally witness a protagonist facing moral codes and social demands they cannot or do not want to fulfill – for whatever reason. In the end, suicide often appears (rightly or not) as the last remaining act of autonomy. Thus, suicide stories attract our attention to both failing interpersonal relations and social conditions a protagonist feels unfit to cope with. While, on the surface, these stories often deal with the

(moral permissibility of) suicide, they are equally about a protagonist's (perception of his or her) fragile place in the world. Thus, with regard to *13RW*, we need to ask for the conditions that in Hannah's view made her situation unbearable. In the context of the series, these are her recurrent experiences of sexual assault and her inability to cope with them. Shortly after being raped, she tries to make sense of what has happened to her. Eventually, Hannah tells a story about structural conditions for sexual violence against women. In order to make her point, she carefully selects these people for the tapes. Evidently, if we wanted to explain her suicide, we would have to consider further factors beyond these thirteen reasons, such as her unfulfilled sense of belonging, misused trust or the loss of safe spaces. Besides, we have to allow for the possibility that Hannah might not have told all reasons and that she even might have been unaware of others.⁴

In conclusion, if suicide stories are conceptual lenses to look at the individual and social conditions of a protagonist, *13RW* is the story of a particular young woman in a world she experiences as misogynistic and sexist and to whose moral norms and role models she feels unable to adapt any longer. This does not imply that Hannah's suicide is inevitable. Yet, in a state of trauma, she drafts this particular, narratively structured line of causation. We can read it as a way of both aiming to reclaim control of her life story and convincing her audience (and probably herself) that her suicide was unavoidable.⁵

On the one hand, we do not need to ask whether Hannah's story is true or reliable.⁶ Rather, we witness the process in which she loses her

⁴ There is a debate to what degree modern communication technologies are another one of Hannah's reasons (Alexander 2018).

⁵ Yet, even in Hannah's own narrative, we recognise potential lifelines but also that she is too traumatised to grasp them.

⁶ In this context, we must never forget that the question of reliability is not only a narratological puzzle, which I elaborate here. The issue also reminds us of the

wish to live and ask ourselves how this came about. On the other hand, in the case of *13RW*, the issue is a bit more difficult. As Hannah accuses twelve people, we have to deal with the issue of shared responsibility (Young 2006: 122). This does not mean that we measure to what extent each person actually contributed to her suicide. Neither any individual story (probably not even Bryce's) nor the sum of all stories is sufficient to really explain the decision to end her life.

Clay's Storyline

In Clay's storyline, we trace how Hannah's social environment individually and collectively copes with her death. Most of the time, we follow Clay's tour through her story and learn how he deals with the tapes. From the beginning, we know that he is different from the other listeners. First, Clay cares about Hannah's story and only listens to one tape at a time, second, he was in love with Hannah and finally, his presence on the tapes is of a different nature. In her view, his failure was to respect her wish to leave her alone at a party, while she actually wanted him to stay. Eventually, this decision set in motion a chain of tragic and unpredictable events (rape, denials of assistance, a fatal hit and run accident) (episodes 9-11). Hannah also includes him because she regards him as a positive male personality and potential partner who she thinks she does not deserve (so she believes in self-devaluation) (episode 11). Clay reacts to his tape with tears, deep remorse and self-accusations. When listening to other tapes, he confronts the respective character and wants to find out what really happened to Hannah. This narrative construction enables the series to go through different ways of assuming responsibility with regard to Hannah's suicide

painful experiences of many women who are not believed after having been (sexually) assaulted.

narrative, but also to stimulate debate on (the limits of) individual responsibility in complex systems and situations. In Clay's storyline, characters are held responsible for actions whose consequences they could not foresee, and as an audience, we are invited to reflect on this too.

In the end, Clay concludes that everything would improve if people cared more for each other. However, the series invites an alternative interpretation. When Clay confronts his schoolmates, most of them shout at him that he should listen first to all of the tapes. As an audience, we ask back what difference this would make. On the one hand, the others remind Clay that he is on the tapes too. In their view, he has no moral authority to judge them. While this might be true for some, most of them know that Clay is the exception to the rule. On the other hand, they want him to realise that Bryce is in fact to blame. In themselves, some incidents on the tapes are sad, but normal life experiences, while others are criminally relevant. Compared to Bryce' crime, however, the others' actions seem less relevant. Curiously then, there are at least nine people who have knowledge that Bryce raped two girls (Jessica Parker, Hannah), yet all are anxious that Clay stay silent – admittedly, some for other, more personal reasons. Most of them act towards Bryce as if nothing had happened. In the end, Clay gets Bryce to confess, and secretly records this confession on the blank side of the seventh cassette before passing the tapes on to Mr Porter. At the end of the first series, we do not know what is going to happen to Bryce. Is his confession valid for legal purposes? Will the macho school culture change? We can only guess. Yet we get the idea that being nice to each other – as Clay suggests – might at best be a starting point. Fighting cultures of discrimination or codes of silence requires much more than this.

Conclusion

The public debate on *13RW* has mainly focussed on the permissibility of showing suicide to adolescents. I have criticised this approach as insufficient and superficial and have suggested a different one. Instead, I regard suicide stories as conceptual lenses that engage an audience with the fragile place of individuals in their social contexts.

So, if *13RW* is an invitation for ethicists to reflect on Hannah's reasons, what do we make of it then? Based on these thirteen reasons we cannot really decide why she killed herself – for two reasons. Due to the story's ambiguous focalisation, we have an uncertain decision-making basis, while, at the same time, we have ground to believe that there might be more reasons. For instance, initially, she had a list with more than these twelve people; besides, it is conspicuous that she spares her parents from blame. However, we know that her experience of rape and the belief that the school culture will protect the habitual rapist Bryce played a substantial role in her decision – whatever her additional intentions, motivations and reasons for suicide might have been. In the end, she tells this story with thirteen reasons.

From a narrative ethics viewpoint, we realise how Hannah's storyline attracts our attention to forms of »structural violence« (Galtung 1969), most importantly to a sexist culture and its morally destructive effects on women *and* men. As a communicative act, Hannah's narration is told in a violent way. With this, I do not refer to the graphic depiction of (sexual) violence and suicide, but to what her story does to the people on the tapes. Clay's storyline, in contrast, contemplates the implications of getting enmeshed in a story and acting responsibly »under circumstances not chosen by oneself«. It deals with the concept of shared responsibility and raises the question what needs to change

in order to produce a society that is more just and that creates conditions for lives worth living. When looking at *13RW* as a communicative act, we are back at its approach to suicide. Leaving aside that our knowledge about suicide contagion is ambiguous, does the series as a story proceed cautiously? I would say yes and hope I made my view plausible in this short essay.

On a last note, it strikes me as odd how intensely the public has debated (the depiction of) suicide in *13RW* and how relatively little sexual assault, which in reviews and reports of the series was generally subsumed under the show's other tough topics such as depression, bullying or substance abuse. In my opinion, *13RW*'s take on sexual assault makes it very much a show about #MeToo. Curiously enough, for a long time, a combined search on Google of »13 Reasons Why + #MeToo« hardly produced any hits. Only in the run-up to the second season, we get more and relevant results. We might wonder what this focus on suicide and the low attention to sexual violence tells us about the society we live in. Apparently (and in line with the public health narrative of suicide), we tell our kids that it is bad to commit suicide and thus shield them from engaging with the topic, yet stay silent on the various reasons that might make their lives unbearable.

In conclusion, we know that not every story goes well with everybody and that suicide prevention saves lives. Yet, we should also have confidence in adolescents and believe in their capacity to cope with suicide stories. In this regard, narrative ethics is a promising approach to engage students in moral issues of suicide stories, deliberations on the world we live in and want to live in and in responsible ways of narrating these stories. After all, this seems to be the issue that »in every epoch must be discussed anew«.

References

- Alexander, Jonathan (2017). Damaging Words: On »Thirteen Reasons Why«. In: Los Angeles Review of Books, May 24, 2017.
- Butler, Bethonie (2017). »13 Reasons Why« depicts a graphic suicide. Experts say there's a problem with that. In: Washington Post, April 14, 2017.
- Butler, Judith (2003). Giving an Account of Oneself: A Critique of Ethical Violence. Assen: Uitgeverij Van Gorcum.
- Camus, Albert (2005). The Myth of Sisyphus. London: Penguin.
- Galtung, Johan (1969). Violence, Peace, and Peace Research. Journal of Peace Research 6, 167-191.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1818-19). Truth and Poetry. From My Own Life. London: Bohn.
- Haker, Hille (2010). Narrative Ethik. In: Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik 2, 74-83.
- Haker, Hille (2009). Identität erzählen – Zum Verhältnis von Ethik und Narrativität. In: Hofheinz, Marco, et al. (eds) Ethik und Erzählung. Zürich: Theologischer Verlag, 329-343.
- Kumar, Nilotpal (2016). Unraveling farmer suicides in India: egoism and masculinity in peasant life. Delhi: Oxford University Press.
- Lauricella, Alexis, et al. (2018). Exploring how teens and parents responded to 13 Reasons Why: Global Report. Evanston, IL: Center on Media and Human Development, Northwestern University.
- Marx, Karl (1978). The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte. Peking: Foreign Languages Press.
- Niederkrotenthaler, Thomas, et al. (2010). Role of media reports in completed und prevented suicide: Werther *n.* Papageno effects. British Journal of Psychiatry 197, 234-243.

- Piltz, Mirja (2013). *Der Suizid in der deutschsprachigen Erzählliteratur, dargestellt in ausgewählten Werken des 19. und 20. Jahrhunderts*. Dissertation. Universität des Saarlandes.
- Proctor, William (2017). *Why psychologists have got it wrong on 13 Reasons Why*. In: *The Conversation*, July 6, 2017.
- Robinson, Joanna (2017). *The Unsettling Visual Genius of Netflix's 13 Reasons Why*. In: *Vanity Fair*, April 2, 2017.
- Rubin, Rita (2017). *Almost »13 Reasons Why« Netflix Show Linked To Spike In Suicide-Related Internet Searches*. In: *Forbes*, August 4, 2017.
- Sinyor, Mark (2017). *Netflix's glorification of suicide will lead to more youth deaths*. In: *Toronto Star*, November 21, 2017.
- Sisask, Merike/Värnik, Airi (2012). *Media Roles in Suicide Prevention: A Systematic Review*. *International Journal of Environmental Research and Public Health* 9, 123-138.
- Stack, Steven/Bowman, Barbara (2011). *Suicide Movies. Social Patterns 1900-2009*. Göttingen: Hogrefe Publishing.
- Stuckler, David/Basu, Sanjah (2013). *How Austerity Kills*. *New York Times*, May 12, 2013: A21.
- Stuever, Hank (2017). *»Thirteen Reasons Why« shows how adults can really mess up teen angst*. In: *Washington Post*, March 30, 2017.
- VanNoord, Jack (2017). *Commentary: »13 Reasons Why« offers the wrong solution to teen struggles*. In: *The Chicago Tribune*, April 24, 2017.
- Young, Iris Marion (2006). *Responsibility and Global Justice: A Social Connection Model*. *Social Philosophy and Policy* 23, 102-130.

Metaethik

Tony Soprano: Ein Herz für Tiere

Albrecht Müller

»Erst denken, dann handeln.«

»Erst denken, dann handeln« sagt die Psychotherapeutin Dr. Melfi zu Tony Soprano, dem mittleren Mafia-Boss und Protagonisten der Serie »Die Sopranos«. »Denk nach Christopher! Du musst nachdenken, bevor du handelst« sagt Tony zu seinem Neffen Christopher Moltisanti und dieser gibt die Aufforderung an seine Freundin Adriana weiter. Der Appell zu Reflexion ist nicht zu übersehen und mit Dr. Melfi ist die Reflexion fester Bestandteil der Serie. Damit sind »Die Sopranos« prädestiniert für die Reflexion auf Moral, d. h. für die Ethik. So wie die Serie selbst wird auch dieser Beitrag nicht alle Details ausleuchten, sondern flott voranschreiten.

Moral besitzt eine zentrale Bedeutung für die »ehrenwerte Gesellschaft«; ihre Mitglieder machen sich Gedanken über Gut und Böse. Beispielsweise stellt sich Tony Soprano – unter Berufung auf seine Rolle als Mobster – einen moralischen Freibrief aus:

Wir sind Soldaten. Soldaten, wissen Sie, kommen nicht in die Hölle. Es ist Krieg. Soldaten töten andere Soldaten. Wir sind in einer Situation, in der alle Beteiligten die Risiken kennen. Und

wenn man diese Risiken akzeptiert, sind gewisse Dinge notwendig. So läuft das Geschäft. (an Dr. Melfi gerichtet in 2/9: *Verflucht in alle Ewigkeiten*).

Damit scheint erst einmal alles klar zu sein. Wir Zuschauer stehen weite Strecken auf der Seite von Tony Soprano. Wir hoffen, dass er seinen Onkel Junior austricksen kann, dass er seinen Neffen, den Nachwuchsgangster Christopher, unter Kontrolle bekommt und dass er das Verhältnis zu seiner Frau Carmela austarieren kann. Wir fühlen mit ihm, wenn er besorgt ist um seine Kinder Meadow und Anthony Jr. – und schließlich hat er auch ein Herz für Tiere. Noch bevor wir ihn als Mobster kennenlernen, sehen wir ihn im Bademantel in den Pool steigen, um die dort gelandete Entenfamilie zu füttern. Tony Soprano ruft seine Familie hinzu, damit sie an der Idylle teilhaben kann. Er ist uns jetzt so nahe, dass wir ihn ruhig beim Vornamen nennen können.

Gerne würden wir Tony in unser Herz schließen, aber dann müssen wir zusehen, wie er lustvoll einen Schuldner mit dem Auto jagt. Und wie er eigenhändig einen Verräter stranguliert, um sich anschließend wieder um seine Tochter zu kümmern. Gleichwohl nimmt Tony uns für sich ein. Er ist charmant, ein jovialer Kumpel, ein fürsorglicher Familienvater und auch ein Tierfreund. Dennoch ist er ein Verbrecher. Die Serie bezieht einen Teil ihrer Faszination aus dieser Spannung.

Von guten Filmen erwarten wir, dass die Personen und Handlungen kohärent sind. Können wir uns keinen Reim auf die Charaktere und auf den Verlauf der Handlung machen, verlieren wir das Interesse. Kommen die Charaktere allerdings wie Schablonen daher und ist der Rest der Geschichte vorhersehbar, verlieren wir ebenfalls das Interesse. Sind die Personen und die Geschichte aber irgendwo zwischen diesen Polen angesiedelt, sinnieren wir, ob und wie das alles zusammenpassen

kann. Damit sind wir beim Thema: Wie ist es möglich, dass Tony einerseits ein Herz für Tiere hat und andererseits seine Gegner lustvoll »erledigt«?

Ich will weniger die psychologische Seite betrachten, dafür ist Dr. Melfi zuständig. Vielmehr will ich die ethische Frage stellen: Muß derjenige, der ein Herz für Tiere hat, nicht auch ein Herz für Menschen haben? Ist es inkonsistent, Tieren und Menschen mit unterschiedlichen Maßstäben zu begegnen? In der Regel beginnt die Argumentation mit unserem Verhältnis zu Menschen: Wir halten es für selbstverständlich, das Glück anderer Menschen zu achten. Müssen wir dann nicht auch das Glück von Tieren in gleicher Weise achten? An die Achtung vor Menschen können wir in Tonys Fall nicht anknüpfen. Aber wir können bei seinem Mitgefühl für sein Rennpferd Pie-O-My anknüpfen. Als Pie-O-My krank im Stall liegt, streichelt er dessen Kopf und spricht ihm gut zu. Nun schaut auch noch eine Ziege in den Stall und Tony ist vollends gerührt. Kein Zweifel: Tiere berühren Tony in seinem Innersten. Müsste er da nicht auch Mitgefühl für Menschen aufbringen? Misst er mit zweierlei Maß?

**»Aber eine solche Trauer haben Sie
noch nie für Menschen empfunden.«**

Dieser Satz, von Dr. Melfi an Tony gerichtet, bringt das Problem auf den Punkt. Ein ethisches Gerüst, das lediglich auf Mitgefühl aufbaut, ist so zuverlässig oder auch unzuverlässig wie das Mitgefühl selbst. Ein und dieselbe Person kann einmal Mitgefühl empfinden, ein anderes Mal stellt sich kein Mitgefühl ein, sondern vielleicht sogar Lust am Töten. Verschiedene Personen können in vergleichbaren Situationen unterschiedlich reagieren. Eine Person empfindet Empathie, eine andere nicht. Es ist problematisch, von jemandem Gefühle einzufordern, die

er nicht hat. Und vor allem möchte man nicht vom Mitgefühl seiner Mitmenschen abhängig sein; das wäre zu riskant.

Da Mitgefühl als Basis eines ethischen Gerüsts nicht ausreicht, wenden wir uns den Pflichten zu. Warum darf Tony seine Gegner nicht umbringen, wenn sie ihm im Weg stehen? Pflichten gegenüber anderen Menschen sind der Grund, nicht Mitgefühl. Auch dann, wenn Tony Mitgefühl lediglich gegenüber seinem Pferd aufbringen kann, nicht aber gegenüber Ralph, der für den Tod des Pferds verantwortlich ist, darf er Ralph dennoch nicht umbringen.

Aber warum haben wir Pflichten gegenüber Menschen? Und gelten diese Pflichten dann nicht auch gegenüber Tieren? Die Vertragstheorien beantworten die Frage folgendermaßen. Versetzen wir uns mit einem Gedankenexperiment in eine Situation, in der es noch keine Absprachen zwischen den Menschen gibt. All die Institutionen, die uns selbstverständlich erscheinen, existieren noch nicht. Es gibt kein Parlament, keine Regierung, keine Gerichte. Es gibt überhaupt keinen Staat. Es gibt keine Währung, nicht einmal Besitz. In einer solchen Situation wäre es vernünftig, einen Vertrag abzuschließen, um unser Leben zu verbessern. Da es ein fairer Vertrag sein soll, postulieren wir für unser Gedankenexperiment einen »Schleier des Nichtwissens« (Rawls 1979: 29). Dieser Schleier bewirkt, dass wir nicht wissen, mit welchen Gaben wir ausgestattet sind. Um beim Film zu bleiben: Wir wissen nicht, welche Person wir verkörpern werden.

Welche Regeln des Zusammenlebens werden wir vereinbaren, wenn wir nicht wissen, ob wir mit der Körperkraft und Gerissenheit eines Tony Soprano ausgestattet werden oder mit den Eigenschaften des gutmütigen Restaurantbesitzers Artie Bucco? Artie verfügt über weniger Körperkraft und über weniger Schlauheit. In einer Welt des Tötens und Getötetwerdens kann man mit Tonys Fähigkeiten darauf hoffen, zu den Siegern zu gehören. Und nicht einmal das ist gewiss,

wenn wir an seine Panikattacken denken. Mit der Ausstattung des harmlos-netten Artie Bucco würde man in einer Welt, die ausschließlich dem Gesetz des Stärkeren gehorcht, untergehen.

Wenn wir die Regeln des Zusammenlebens festlegen müssten, ohne zu wissen, ob wir Tonys oder Arties Ausstattung bekommen, würden wir sichergehen wollen, dass wir in jedem Fall ein menschenwürdiges Leben führen können. Wir würden uns gegenseitig die Menschenrechte garantieren. Damit übernehmen wir Pflichten gegenüber anderen Menschen und gewinnen die Anerkennung unserer eigenen Rechte.

Welche Rolle spielen Tiere in einem solchen Vertrag? Vertragspartner können sie nicht sein, da sie das Wesen von Verträgen nicht erfassen können. Tiere haben keinen Zugang zu Moral, es ist nicht möglich, mit ihnen Vereinbarungen zu treffen. In der Folge lassen sich die Menschenrechte nicht auf Tiere ausdehnen. Dennoch können Tiere Gegenstand von Vereinbarungen zwischen Menschen sein. Und tatsächlich haben wir uns im Tierschutzgesetz auf Mindestnormen der Rücksicht auf Tiere verständigt. Dadurch wird ein Mindestmaß an Tierschutz Rechtspflicht *gegenüber den menschlichen* Vertragspartnern. Eine moralische Pflicht *gegenüber Tieren* besteht jedoch nicht. Die Pflicht, uns an das Tierschutzgesetz zu halten, ist eine Pflicht *gegenüber Menschen*, die Tieren zugutekommt. Im Denkraum der Vertragstheorien ist (über das Tierschutzgesetz hinausgehende) Rücksicht auf Tiere eine gute Tat, keine Pflicht.

Für Tony kommt es nicht auf Rechte und Pflichten an, sondern auf das Gefühl. In der vierten Staffel, Episode 9 *Täter unbekannt* ist Tonys Rennpferd Pie-O-My im Stall verbrannt. Vermutlich hat Ralph, einer von Tonys Capos, das Feuer gelegt. Tony und Ralph treffen aufeinander:

Ralph: Der Gaul war doch wirklich nur Scheiße mit seinen permanenten Koliken und den ganzen Kosten.

Tony: Sie war wieder gesund. – Gott, du warst es. Du hast das Pferd lebendig gekocht.

Ralph: Es war ein verdammtes Tier! 100 Riesen für jeden von uns. Du hast nicht geklagt, als ich dir den fetten Umschlag gab. ... Es war ein verdammtes Pferd! Bist du etwa Vegetarier? Du isst eimerweise Fleisch und Würste.

Tony würgt Ralph und bringt ihn schließlich um.

Tony: Sie war ein schönes unschuldiges Tier. Was hat sie dir getan? Du hast sie umgebracht.

»Einer von uns« oder »Wer gehört dazu?«

Tonys moralische Welt lässt sich mit konzentrischen Kreisen beschreiben. Im Zentrum stehen er und seine »geschäftliche« Familie, die noch vor der leiblichen Familie rangiert. Tony zu Christopher und den anderen Capos:

Die Familie steht über allem. Über allem. Über eurer Frau, euren Kindern, eurer Mutter und eurem Vater. Das ist eine Frage der Ehre. [...] Klärt alles in der Familie. (*Immer Ärger mit dem Nachwuchs*, 3/3).

Hier gelten strenge Regeln der Loyalität, mit denen man sich gegen andere Clans und gegen den Rest der Gesellschaft schützt. Wer zum FBI überläuft, gilt als »Ratte« und muss umgebracht werden. Der nächstgrößere Kreis umfasst seine leibliche Familie, die er versorgen

und beschützen muss. Seine Mutter Livia ist keine lebenswürdige Person und dennoch kümmert er sich um sie und versucht, sie mit italienischen Köstlichkeiten zu beglücken. – Die Italo-Amerikaner sind den nicht-italienischstämmigen Amerikanern vorzuziehen. Natürlich ist Dr. Melfi italienischer Abstammung, ein jüdischer Shrink wäre wirklich nicht in Frage gekommen. – Gewiss ist Tony Patriot: »America first«, erst danach kommen die anderen Nationen. Nur Italien könnte eine Ausnahme bilden.

Diese tradierte Mafia-Ordnung würde Tony gerne aufrechterhalten, aber die Zeiten haben sich gewandelt. Selbst in den »guten alten Zeiten« der Mafia, wie Francis Ford Coppola sie in »Der Pate« schildert, war der Mafia-Codex lediglich ein anzustrebendes Ideal. Tony macht auch Geschäfte mit dem jüdischen »Geschäftsmann« Hesch. Bei Machttrivialitäten sind auch die Mitglieder der »geschäftlichen« und der leiblichen Familie nicht vor ihm sicher. Seine Mutter und Onkel Junior müssen um ihr Leben fürchten. Aber auch Tony selbst muss sich vor ihnen in Acht nehmen.

»Wer gehört dazu?« ist auch die zentrale Frage der Tierschutzdiskussion. Der australische Philosoph Peter Singer (1996: 33-38) führt aus, dass Schwarze aufgrund ihrer Hautfarbe nicht schlechter als andere Menschen behandelt werden dürfen und dass Frauen aufgrund ihres Geschlechts nicht schlechter behandelt werden dürfen. Da sei es nur folgerichtig, dass auch Tiere – soweit sie leidensfähig sind – nicht schlechter behandelt werden dürfen als Menschen.

Wer gehört dazu? Gleiches soll gleich behandelt werden. Rassismus ist falsch, weil die Hautfarbe kein moralisch relevantes Merkmal sein kann, um Schwarze schlechterzustellen. Sexismus ist falsch, weil das Geschlecht kein moralisch relevantes Kriterium sein kann, um Frauen schlechterzustellen. Und laut Singer kann die Zugehörigkeit zur Spezies

Homo Sapiens kein moralisch relevantes Kriterium sein, um empfindungsfähige Tiere schlechter zu stellen. Die Schlechterstellung von Tieren kritisiert er als »Speziesismus« (Singer 1996: 34). Die Vernunftfähigkeit von Menschen akzeptiert er nicht als Begründung für eine Ungleichbehandlung von Mensch und empfindungsfähigem Tier.

Nahezu alle großen ethischen Konzepte kritisieren Tonys moralische Hierarchie.¹ Wer außerhalb des Mobster-Clans, außerhalb der leiblichen Familie, außerhalb der italo-amerikanischen Gemeinde steht, darf von moralischen Erwägungen nicht ausgeschlossen werden. Singers Konzept geht noch einen Schritt weiter: Wenn Menschen Teil des moralischen Universums sind, dann müssen höhere Tiere ebenfalls dazugehören, denn sie können so wie Menschen Lust und Leid empfinden. Die direkte Übertragung von Menschenrechten auf Tiere wäre Unfug. Ein Recht auf freie Meinungsäußerung für Tiere wäre offenkundig abwegig. Aber wie sieht es mit einem Recht auf Wohlergehen aus?

Wenn die Menschenrechte durch die Vertragstheorie begründet werden, lässt sich diese Begründung nicht auf Tiere ausdehnen, da Tiere nicht in der Lage sind, das Wesen von Verträgen zu verstehen. Verträge mit Tieren sind nicht denkbar. Dennoch ist an Tonys Mitgefühl für Pie-O-My nichts zu kritisieren. Rücksicht auf Tiere aus Mitgefühl ist eine gute Tat. Allerdings gibt es auf gute Taten keinen Anspruch, sie dürfen auch ungleich verteilt werden. Beruhte die Grundlage menschlichen Zusammenlebens auf guten Taten und nicht auf den Menschenrechten, wäre beispielsweise die Rücksicht auf körperliche Unversehrtheit anderer Menschen lediglich eine gute Tat und keine Pflicht. Dann dürfte man diese Rücksicht nach persönlichen Vorlieben

¹ Wilson (2004) diskutiert Tonys moralische Hierarchie auf der Grundlage des Utilitarismus.

verteilen, so wie Tony es tut: erst der Clan, dann die leibliche Familie, dann die italo-amerikanische Gemeinde.

Die Menschenrechte kommen allen Menschen zu. Somit stellt sich die Frage: Ist es falsch, dass wir die uns nahestehenden Menschen umsorgen, während an anderen Orten der Welt Menschen verhungern? Handeln wir in diesem Fall zu parteiisch für die Unsrigen? In dieser Frage sind Unterscheidungen in dreierlei Hinsicht hilfreich.

1. *Der Unterschied zwischen Pflichten und guten Taten.* Rechte müssen garantiert werden, gute Taten dürfen ungleichmäßig verteilt werden.

2. *Es lassen sich drei Ebenen der Verantwortung trennen (Individuen – Korporationen – Politik).* Man muss von Individuen nicht fordern, strukturelle weltwirtschaftliche Probleme individuell zu lösen. Die Verantwortung der Individuen liegt vorrangig darin, auf der Ebene von Korporationen und Politik die Gruppierungen zu unterstützen, die sich um die Beseitigung der strukturellen Probleme bemühen.

3. *Der Unterschied zwischen Tun und Unterlassen.* Dieser Unterschied kann erläutern, warum Tony niemanden umbringen darf, aber dennoch nicht allen vom Tod bedrohten Menschen beistehen muss.

Die vertragstheoretische Begründung von Menschenrechten verlangt nach weiterer Diskussion: Warum haben Säuglinge oder geistig schwerstbehinderte Menschen Rechte, obwohl sie nicht vernunftfähig sind? Diese Fragen will ich hier nicht weiter verfolgen. Sie wären beispielsweise im Rahmen eines Beitrags über die Serie »Emergency Room« zu untersuchen.

Literaturverzeichnis

- Singer, Peter (1996). *Animal Liberation. Die Befreiung der Tiere.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Rawls, John (1997). *Eine Theorie der Gerechtigkeit.* Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Wilson, Scott D. (2004). Tony Soprano's ethical obligations. In: Richard Green, Richard/Vernezze, Peter (Hrsg.) *The Sopranos and philosophy. I kill therefore I am.* Chicago/Illinois, 86-96.

Hope and Kinship in AMC's »The Walking Dead«

Gero Bauer

Introduction: Zombies, Hope, and Kinship

Dystopia has found a new home in televised serial narration. Starting in 2011, the British anthology series *Black Mirror* (Channel 4; Netflix) has been exploring the possibly negative consequences of unrestrained technological development for human society; in 2016, HBO launched its own take on the 1973 film *Westworld*, a vision of a future in which cyborgs question the »humanity« of humans; and 2018 saw Netflix' first original Danish production, *The Rain*, in which almost the whole of the population of Scandinavia is wiped out by a virus in the water, and those who survive have to build a new world against the odds of social chaos and human conflict. What all of these narratives have in common is some configuration of two related questions: What hope remains in a situation that fundamentally points towards things getting worse rather than better? And what impact does radical change of a global scale – technological, moral, epidemic – have on the structure of human society and personal belonging?

One of the most prominent and successful instances of this sort of television series has been AMC's *The Walking Dead*, based on Robert Kirkman's graphic novels of the same name. The series has been running since 2010, and has continued to keep its audience captivated by the adventures of Rick Grimes and the other survivors of a mysterious

epidemic that has turned most people into mindless, man-eating zombies. The zombie, as a figure in popular culture, has an unusual history. In contrast to its »monster relatives« – the ghost, the vampire, the werewolf –, who all have a long *literary* history, the zombie found its way, via Haitian folklore myth among slave communities, and colonial and neo-colonial contact with the US, more or less directly into the emerging art of cinema. As such, the zombie »comes directly out of a history of colonialism, enslavement, exploitation, and appropriation« (Lauro 2017: ix), a cultural history worth keeping in mind when discussing the zombie's figurative potential for thinking about »self« and »other«.

Following others before me, I want to discuss *The Walking Dead* as an example of popular texts that can help us explicate and conceptualise more general questions that arise in the social and cultural context of our time. Like the figure of the monster as such, these texts »offer a space where society can safely represent and address anxieties of its time« (Levina/Bui 2013: 1). More specifically, I want to address the two questions raised above, and think about the relationship between hope and kinship in *The Walking Dead*.

A post-apocalyptic setting like the one of a world run over by humans-turned-zombies stands in a peculiar relation to the question of hope: if we take hope as an (emotional, cognitive, affective) investment in a better future, then the world of *The Walking Dead* seems both an appropriate – in the sense of a drastic foil to a hope that is finally not completely lost – and a deeply inappropriate setting – in that the premise of the story as such makes hope appear fundamentally meaningless. At the same time, the »zombie apocalypse« – as many post-apocalyptic narratives – lends itself particularly well to considering reconfigurations of kinship structures in the context of both the violent disinte-

gration of familial and societal ties, and the confrontation with a monstrous »other«, the zombie, whose »otherness«, however, always bears the trace of the humanity it originated in.

Hope is inextricably bound up with temporality. In its most basic utopian expression, hope refers to an affective investment in a future not yet here. As queer utopian theorist José Muñoz puts it, »[t]he here and now is a prison house. We must strive, in the face of the here and now's totalizing rendering of reality, to think and feel a *then and there*« (Muñoz 2009: 1). At the same time, texts like *The Walking Dead* raise the question what happens to this utopian understanding of hope when the future has already come, and it is not better, and most likely will not ever be? Even Ernst Bloch, in *Das Prinzip Hoffnung*, although heavily invested in hope's futurism, insisting that philosophy must be tomorrow's conscience, and partial to the future (»Gewissen des Morgen, Parteilichkeit für die Zukunft«), acknowledges the need for collapsing past, present, and future in the face of the concrete need for action and change today (cf. Bloch 2016: 5, 7). Even more explicitly – if also more mysteriously – Walter Benjamin observes that real revolutionary action only ever comes about in a historical contraction of temporality in the present, the here and now, in what he calls »Jetztzeit« (Benjamin 2017: 150), »now-time«. In this chapter, I want to explore how *The Walking Dead* negotiates this tension between hope's futurism, and the urgent presentness of the post-apocalypse.

One of the fields in which narratives often productively negotiate this tension is the realm of kinship. As Jeanne Cortiel observes, zombie fiction »compromises both space and time and disrupts virtually all key life events, including birth, childhood, initiation to adulthood (sexual maturity), marriage, parenting, and, finally, even death« (Cortiel 2015: 188), and, more specifically, *The Walking Dead* is deeply invested in a

narrative »focus on an American family reinvented through an apocalyptic narrative« (ibid.). Orienting my argument by Marshall Sahlins' notion of kinship as »mutuality of being: kinfolk are persons who participate intrinsically in each other's existence« (Sahlins 2013: ix), thereby adopting a view that does not assume a »biological« foundation for kinship, I will be exploring how *The Walking Dead* explicitly and repeatedly threatens, destroys, reinstates, and glorifies the heterosexual nuclear family against admittedly more subtle, but nevertheless pronounced reconfigurations of »family« and belonging. In the course of the series, who is kin repeatedly gets tied to whether, when, and where there is hope; and hope is, perhaps predictably, more often than not tied to the figure of the Child.

Lee Edelman, in his critique of society's investment in what he calls »reproductive futurism« (Edelman 2004: 2) and the figure of the Child that symbolically embodies this collective investment in the future, polemically does away with hope as such, as an affective and collectively obsessive investment in a future that will never come. He recommends to all those queers that are made to figure the unmaking of the heteronormative social order »to refuse the insistence of hope itself as affirmation, which is always affirmation of an order whose refusal will register as unthinkable, irresponsible, inhumane« (Edelman 2004: 4). Hope, for Edelman, thus figures as a mere affirmation of heteronormativity's ultimately harmful investment in a teleological fiction of fulfilment in a future in which the Queer will be dead, and the Child will be safe. I want to take Edelman's analysis of the function of the figure of the Child as a starting point for thinking about the ambiguous relationship between the powerful narrative of reproductive futurism, and those elements that disturb, distort, and complicate the linear streamlining of narrative's relation to temporality. I am particularly interested

in how a fictional text like *The Walking Dead* can simultaneously be invested in a teleology of hope – not least through its serialised format –, and challenge future-oriented notions of hope through the introduction of particular characters and mindsets, and specific kinds of fictional setting.

»Making Kin« in »The Walking Dead«

From the start, *The Walking Dead* makes its audience familiar with the idea that the zombie apocalypse disintegrates the heterosexual, nuclear family, both through the immediate threat of the zombies themselves, and, more significantly, through conflicts among the human group that the new situation makes more pronounced. In the series' very first episode, after Rick Grimes has woken up from a coma that has made him miss the onset of the catastrophe, he meets Morgan Jones, whose wife has already been taken by the »walkers«, and who struggles to survive with his son Duane (*Days Gone Bye*). Later in the series, we learn that Duane gets bitten and turned into a zombie by his own undead mother, who is subsequently killed by Morgan, who goes increasingly mad (season 3, episode 12, *Clear*). For Morgan, then, the zombies – or, more accurately, the virus – are the external force that destroys his familial happiness, and his hope for a future as embodied by his son, temporally locating the threat in the mother as monster.

A parallel, but crucially different fate is told for Carol Peletier, whose storyline in the television series departs significantly from the one in the graphic novels. In the series, Carol starts off as the mother of a young girl, Sophia, and stuck in an abusive relationship with her husband Ed. While for Morgan, the zombie threat first turns his wife into a monster and then takes both wife and son tragically away from him, Ed's death means liberation and the development of a strong and

independent character for Carol: bitten by zombies just after a potentially incestuous and violent suggestion towards his own daughter, Ed is not only about to become a zombie, but Carol, in a grossly symbolic move, smashes his head in herself to prevent reanimation (season 1, episode 4, *Vatos*; season 1, episode 5, *Wildfire*).

Rick's own storyline is crucially marked both by »social« threats to his heterosexual and reproductive family unit, and by the »external« threat of the zombies. His friend Shane starts an affair with his wife Lori, which leads to conflict and violence unrelated to the zombie threat, and Shane, appropriately, gets killed by both Rick and his son Carl, first being stabbed in the heart by Rick after threatening to kill him, and then shot in the head by Carl to prevent reanimation (season 2, episode 12, *Better Angels*). In the course of the series, the will to protect his offspring and those he considers »family« becomes Rick's main drive for action: »Rick has proven himself willing to do anything, to anyone, in the name of survival for himself and his surviving prepubescent son, Carl« (Canavan 2017: 416; cf. Bishop 2013: 80).

Despite the story's potential for new and creative approaches to family and belonging, and despite the series' introduction of queer characters in later seasons – most notably Tara in season 4, Aaron in season 5, and *Jesus* in season 6 –, *The Walking Dead* remains deeply invested in tying notions of hope to the preservation and continuous re-establishment of the heterosexual, reproductive family unit. As Jeanne Cortiel puts it,

although both zombie epidemic and serial form resist teleology, the repetition of individual story arc pointing towards the utopia of a family-based society and economy helps reinstate it. [...] The New Jerusalem implicit in the narrative sanctifies a

pastoral community grounded in the nuclear family and the domestic environment that defines it. (Cortiel 2015: 195, 196)

In the end, it turns out, *The Walking Dead's* most subversive potential lies not – at least not so far – in its regrettably underdeveloped queer characters and storylines, but instead in the interruption of narrative and reproductive teleology located in both the zombies themselves, and in the child characters' potential for going against the grain of their culturally prescribed role as carriers of hope's futurism.

The zombies in *The Walking Dead* – as zombies in general – are ambiguous surfaces to project the fear of the »other« onto. Not only are they undead humans – and, as such, prototypically uncanny in their integration of the strange and the familiar –, but, in fact, they are often the bodies of previously living characters, the remainder of friend and kin, and a good deal of narrative energy in the series is spent on this tension between viewing »the walkers« as a grey mass of de-individualised moving corpses, and struggling with seeing the individuals and subjects they have been in the moving, disintegrating, and flesh-eating bodies. And, as Kyle W. Bishop and others have observed, the audience of *The Walking Dead* – and even more so the readers of the often more violent and more explicit graphic novel – have to keep asking themselves whose acts are more monstrous, those of the zombies – who, in a way, do not know any better – or those of the humans:

some recent zombie narratives have flipped the original allegory: humans are truly monstrous. [...B]y using markedly coded differences from humans, monsters function as revealing and didactic critics of the very humanity from which they ostensibly appear to be distanced. [...T]hat which we should most

fear is not the monstrous Other but the monstrous *selves*.
(Bishop 2013: 74, 75, 77)

There is, then, in *The Walking Dead*, no straightforward way of delineating man from monster, of establishing a safe boundary between the community of humans, and those who must be ostracised, killed, extinguished, and fought. This is in great part due to the continuous re-establishment of in and out groups, of those that are kin and merit the protagonists' protection, and those that are either expendable, or deemed dangerous, but also to the fundamentally ambiguous nature of the zombie as colonised »other«, and silenced member of a faceless crowd, »never wholly terrifying but also pitiable, in between agent and object, master and subject« (Lauro 2017: xi). It is exactly the zombie's potential to be pitied, and its ambiguous position between human and not-human that *The Walking Dead* concentrates in some of its child characters, releasing a potential for subversion that, albeit subtly, disturbs the series' dominant narrative of false humanism, heterosexual reproductive futurism, and teleological hope.

»Children Against the Future«

Children occupy a central yet ambiguous position in the world of *The Walking Dead*. While they are, in the story's prevalent logic, the carriers of hope and »the future«, they also serve as disturbances in this normative narrative, and remind the audience of the inconsistencies in any easy solution to negotiations of kin, and the vexed question of hope in a profoundly devastated world. In the series, children hardly ever feature visibly as part of the zombie horde. In a strangely conspicuous kind of way, the anonymous masses of the »walkers« appear to be mostly more or less middle-aged. The series' creators, it seems, are very

well aware of the representative power of the figure of the Child, and of the stakes in showing the Child as the dead-but-alive, no-longer-human monster.

When children do figure as the undead, they mostly do so as zombies that the narrative lets us know used to be characters with a name and a history. One of the first and most striking instances of this is Carol's daughter, Sophia. While the series introduces Carol first as a meek and submissive victim of domestic violence – a role she is increasingly able to shed, and even reverse after her husband's death –, she is also cast as an anxiously caring and warm-hearted mother, a role she retains throughout the series, despite her development into a strong, able, and at times violent female lead. After Sophia's disappearance at the very beginning of season two (episode 1, »What Lies Ahead«), and after a frantic search for her by the whole group, she is rediscovered among a horde of »walkers« in a barn on Hershel's farm, herself now one of the undead. This scene clearly plays with the audience's (via the characters') affects: the zombified body of the child stuns the whole group into disbelief and inaction. Carol, the devastated mother, tries to run to what she still perceives as her child, and Rick, in shooting Sophia-as-zombie in the head, commits a seemingly necessary but – considering the figurative power of the Child – ultimately transgressive act, which is thereby framed as only one of the first of many violent acts against the zombies and other humans increasingly excused as »necessary« for survival (season 2, episode 7, »Pretty Much Dead Already«). The affective identification of children especially, then, as those characters that do not easily move from being regarded as kin – in the double-sense of family and the human community – to being »othered«, feared, and killed on the one hand affirms the heavy charge of the figure of the Child with projections of hope and futurity, but also questions the validity of such a charge, and its use in the post-

apocalyptic narrative of *The Walking Dead*. Perhaps, Sophia-as-zombie seems to provocatively ask, it is not the Child who is the future of humanity, but the zombie who is the only possible future for all.

The divide between human and zombie, and the validity of the survivors' changing set of morals about who deserves protection as kin and who does not, finds its most explicit challenge in the character of Lizzie Samuels. Introduced in the first episode of season four, Lizzie and her sister Mika are orphaned survivors living with the protagonists in the relative safety of a prison («30 Days Without An Accident»). From the beginning, Lizzie's relationship with the »walkers« is portrayed as unusual: she identifies with them, shows pity and affection for them, gives them names, and even secretly feeds them. As opposed to most of the other characters, Lizzie will not easily perform the move of seeing the »walkers« as fundamentally different from living humans: »They're not dead, they're just ... different« (ibid.). To an extent, this behaviour is framed in terms of a potential mental pathology, and Carol, who – true to her role as mother-figure – »adopts« the two girls, struggles to convince Lizzie to see the zombies as dangerous and no-longer-human. When, however, Lizzie goes so far as to kill her sister Mika, arguing – not absolutely implausibly – that once Mika has become a zombie herself, the walkers will not be a threat to her any more, Carol decides that she has to kill Lizzie to protect other humans from the child's logic of seeing the zombies as everybody's hope and future instead of as fundamentally monstrous (season 4, episode 14, »The Grove«). Carol, the »mother«, thus kills off her adopted offspring – and as such one of the bearers of post-apocalyptic, humanist hope – once it is clear that the child stubbornly defies the survivalist logic of »humans« versus »monsters«, and »good« versus »bad«.

In contrast to Carl and Rick then, who, as »father and [...] son are the core of the imagined heavenly order that completes the apocalypse«

(Cortiel 2015: 198), some of the minor child characters problematise *The Walking Dead's* investment in a teleology of hope as human survival, and in the logic of reproductive futurism. The child who becomes a zombie and the child who sees the zombies as kin dangerously blur the line between »we« and »them« that the survivors repeatedly have to re-establish, and confirm that, in *The Walking Dead*, »the zombies aren't metaphors for human failings; they are the catalyst that reveals the monstrous potential that has been exposed within us all« (Bishop 2013: 83). So, although I agree with Jeanne Cortiel that, in both the graphic novel and the series, »the repetition of individual story arcs pointing towards the utopia of a family-based society and economy helps reinstate it« (Cortiel 2015: 195), there are also points in the narrative where those that are invested with this hope, such as the children, do not necessarily buy into the unstable survivalist, humanist, hetero-productive discourse most prominently represented by Rick Grimes. These characters, like Sophia-as-Zombie and Lizzie, ask uncomfortable questions about who, in a zombie-apocalypse, is still considered kin, and what it means to hope for a future when the future seems to have already come – and it has come in the form of the walking, disintegrating, de-humanised, but singularly motivated zombies.

References

- Benjamin, Walter (1992). Über den Begriff der Geschichte. In: Id. Sprache und Geschichte: Philosophische Essays. Stuttgart: Reclam, 141–154.
- Bishop, Kyle W. (2013). Battling Monsters and Becoming Monstrous: Human Devolution in *The Walking Dead*. In: Levina, Marina/Bui, Diem-My T. (ed.). *Monster Culture in the 21st Century: A Reader*. New York/London: Bloomsbury, 73–85.

- Bloch, Ernst (2016). *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Canavan, Gerry (2017). »We *Are* the Walking Dead«: Race, Time, and Survival in Zombie Narrative. In: Lauro, Sarah Juliet (ed.). *Zombie Theory: A Reader*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 413–432.
- Cortiel, Jeanne (2015). Travels with Carl: Apocalyptic Zobbiescape, Masculinity and Seriality in Robert Kirkman's *The Walking Dead*. In: Freese, Peter (ed.). *The Journey of Life in American Life and Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 187–204.
- Edelman, Lee (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham/London: Duke University Press.
- Lauro, Sarah Juliet (2017). Introduction: Wander and Wonder in Zombieland. In: Id. (ed.). *Zombie Theory: A Reader*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, vii–xxiii.
- Levina, Marina/Bui, Diem-My T. (2013). Introduction: Toward a Comprehensive Theory in the 21st Century. In: Id. (ed.). *Monster Culture in the 21st Century: A Reader*. New York/London: Bloomsbury, 1–13.
- Muñoz, José Esteban (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York/London: New York University Press.
- Sahlins, Marshall (2013). *What Kinship Is – And Is Not*. Chicago/London: University of Chicago Press.

Wider die Doppelmoral: »Lilyhammer« – ein Spiegelbild Norwegens?

Matthias Kaiser

Ein Buch ist ein Spiegel, wenn ein Affe hineinguckt, so kann freilich kein Apostel heraussehen.

*Georg Christoph Lichtenberg: Aphorismen/
Sudelbücher, Kapitel 6*

Der Sozialarbeiter ist entsetzt. Vor ihm diese Bilder, die ihn in eindeutig sexuellen Posen mit seinen jungen baltischen Klientinnen zeigen, ihm gegenüber dieser merkwürdige Amerikaner, der sich schnellstens in die norwegische Gesellschaft integrieren will. »Is this blackmail?«, so der Sozialarbeiter. Die offenherzige Antwort des Amerikaners: »Definitely!« – So etwas sagt man nicht in Norwegen, oder genauer gesagt, so direkt wird es keiner zugeben. Man kann da vielleicht von Freundschaftsdiensten reden und indirekt andeuten, dass das Ausfallen solcher Dienste für den anderen nicht günstig wäre. Nun ja, aber Erpressung? Man lebt schließlich in einem Land, das in der Liste der Länder mit ausgeprägter Korruption fast ganz unten liegt. Also keine Korruption? Vielleicht eher so, wie es mein Kollege Roger Strand formuliert: »Korruption kennen wir nicht in Norwegen; es ist nur so, dass wir alle so unheimlich gute Freunde sind!«

Im Gegensatz etwa zu Dänemark ist Norwegen nicht unbedingt für offenerherzige Selbstironie in seinen eigenen Medienproduktionen bekannt. Es gibt freilich Klassiker, die, wie man so sagt, den Kern der norwegischen Seele zielsicher aufs Korn nehmen, wie zum Beispiel die animierten Filme über den Erfinder Reodor Felgen im Film *Hintertupfinger Grand Prix* (norwegisch: Flåklypa Grand Prix), basierend auf den Figuren von Kjell Aukrust. Man findet hier durchaus die norwegische Seele wieder, allerdings ohne Selbstironie oder zynischen Unterton. Hier ist es einfach liebevoll naiv. Und irgendwie ist alles voll moralisch; das Böse ist, wenn überhaupt, das Fremde. Und mit dem Einfachen und Guten kommt man letztendlich immer zum Ziel.

Das ist in gewissem Sinne die Staatsideologie, das norwegische Glaubensbekenntnis. Die ehemalige Ministerpräsidentin Norwegens, Gro Harlem Brundtland, hat das einmal (bei der Olympiade) so formuliert: »Es ist typisch norwegisch, gut zu sein!« Nun gut, lassen wir das mal dahingestellt sein, immerhin hat Norwegen bei der letzten Winterolympiade wirklich die meisten Medaillen von allen Ländern geholt. Mal knappe fünf Millionen Norweger und doch im Lichte der Welt-Öffentlichkeit! Und natürlich rangiert man unter den zehn reichsten Ländern der Welt; pro Kopf und statistisch sind die Norweger schon lange Millionäre. Auch unter den glücklichsten Ländern der Welt ist man (fast) ganz oben (wenn man die Reliabilität solcher aggregierten Indikatoren mal nicht bezweifelt). Und der Welt größter Produzent von Zuchtlachs ist man auch; der Exportwert der norwegischen Fischprodukte kommt gleich nach dem Öl und noch vor dem Gas. Und alle die, die schon mal das Land besucht haben, werden zweifelsohne bezeugen, wie wunderbar die norwegische Natur ist. Ein wesentliches Element des norwegischen Selbstverständnisses ist insbesondere auch der hohe moralische Anspruch, zumindest im Vergleich mit den meisten anderen

Ländern. Gleichheit der Geschlechter, Nicht-Diskriminierung jedweder Minderheit, soziale Gerechtigkeit, Sozialstaat, Nachhaltigkeit, Rechtsstaatlichkeit, Meinungs- und Religionsfreiheit, Frieden und Gewaltverzicht, sowie Schutz der Schwachen, national und international, all das sind Werte und Ziele, für die die Norweger zwar nicht unbedingt beanspruchen, sie in die Weltgemeinschaft eingeführt zu haben, aber eben doch eines der stärksten Sprachrohre für diese Werte zu sein, und das vor dem Hintergrund, dass Norwegen im Grunde diesen Werten in Allem bereits Folge leistet. So, wie gesagt, die etwas überzeichnete, aber tendenziell, wie ich meine, treffende Doxa. Daraus lässt sich dann leicht auch ein globaler Führungsanspruch ableiten: Wenn es um Ethik und Moral geht, dann schaut mal alle nach Norwegen!

Und dann kommt diese Fernsehserie daher und nimmt das norwegische Selbstverständnis gründlich auf die Schippe! Und ich möchte meinen, dass der ironisierende Grundton in dieser Serie eben gerade auf diese Moralität abzielt. Und das wirklich Provozierende ist wahrscheinlich, dass der provozierende Kontrast in der Moralität des ehemaligen Mafia-Chefs Frankie »The Fixer« Tagliano, die Hauptfigur der Serie, und der offiziellen Seite der Moral der norwegischen Gesellschaft besteht; hier unterliegt das moralische Glanzbild Norwegens.

Hier ist, kurz umrissen, die tragende Handlungsidee von *Lilyhammer*: Frankie sieht sein Leben in New York von anderen Mafia-Gruppierungen bedroht, und beschließt daher, gegen seinen Hauptfeind vor Gericht auszusagen. Als Gegenleistung verlangt er vom FBI, dass man ihn in ein Zeugenschutzprogramm aufnimmt. Und wo soll das sein, auf den Bahamas, unter südlicher Sonne? Aber nein, in Lillehammer, oder wie Frankie sagt: »Lilyhammer«, weil sein kleiner Hund auch Lily heißt. Wieso denn gerade dort? »Habt ihr euch denn nicht die olympischen Winterspiele (von 1994) angeschaut?«; die haben ihm imponiert und auch die »fantastischen Weiber«! Er bekommt einen neuen Namen als

Giovanni »Johnny« Henriksen, und eine Identität ohne kriminellen Hintergrund, darf sich aber in Norwegen auf keine krummen Touren mehr einlassen, sonst könne man ihn nicht beschützen. Johnny lernt dann auch eifrig Norwegisch und im Film wechselt man mitten in den Gesprächen von Englisch auf Norwegisch. Von jetzt ab will Johnny ein respektabler Bürger in der norwegischen Gesellschaft sein – und er gibt sich alle Mühe, diesen Vorsatz auch wirklich zu befolgen. Das aber ist nicht immer leicht, wenn zum Beispiel sein eigener grundlegender moralischer Instinkt sich dagegen zur Wehr setzt, etablierten norwegischen Verhaltensregeln einfach Folge zu leisten. So schlägt dann eben seine »Mafia-Moral« immer wieder durch und löst Probleme. Das Erschütternde ist dabei nicht nur, dass er damit Erfolg hat, sondern besonders, dass er letztlich gute Ziele besser und vor allem schneller erreicht als die übrigen Norweger. Glück wird durch Umwege erschaffen, die eigentlich so nicht im Verhaltensrepertoire des guten Norwegers enthalten sind. Oder besser gesagt: die total konträr zur offiziellen norwegischen Moralität liegen.

Das geht schon in der ersten Szene los. Johnny sitzt im Zug auf dem Weg in seine neue Heimat Lillehammer und lernt Norwegisch über Kopfhörer; ihm gegenüber die Lehrerin Sigrid Haugli mit ihrem Sohn Jonas. Schräg gegenüber sitzt der Gemeindeaufseher, eine altmodische Mütze auf seinem Kopf. Und dann kommt eine Gruppe randalierender Jugendlicher herein, sie spielen laute Musik auf dem Ghettoblaster, und nehmen dem Gemeindeaufseher die Mütze weg. Alle anderen sehen zu, empfinden es als unverschämt, aber keiner tut etwas. Denn man mischt sich ja nicht ein in Norwegen, das überlässt man der Ordnungsmacht, der Polizei, die dann freilich in den meisten Fällen auch nicht viel tut. Anders Johnny! Als einer der Jugendlichen das Zugabteil verlässt, um aufs Klo zu gehen, folgt ihm Johnny, packt ihn gründlich am Halstuch und schlägt dessen Kopf hart und bestimmt an die Abteiwand. Dann

folgen seine Instruktionen: »Hör mal her, das hier wirst du jetzt tun ...« – und der junge Mann tut es tatsächlich. Er geht zurück, stellt die Musik ab, gibt dem Gemeindefürher seine Mütze wieder, und sagt zu seinen Freunden: »Fragt nicht!«. Alle im Abteil wissen, dass dieser Amerikaner eingegriffen hat, ohne genau zu wissen, wie er es angestellt hat, den jungen Kerl so umzudrehen. Aber alle sind erleichtert. Das war genau das, was man hier brauchte: keine seichten Worte, sondern klare Handlungen.

Es gibt in der Serie immer wieder Szenen, in denen Johnny erlösend und zu fast aller (außer der lokalen Polizei) Zufriedenheit eingreift, oder in der er Handlungsverläufe nach seinem Geschmack umpolt und damit Erfolg hat. Als er endlich die lokale Bar, die Flamingo Bar, übernommen hat, muss er natürlich auch Kellnerinnen einstellen. Als eine der Bewerberinnen dann die silbernen und extrem kurzen und engen Hotpants sieht, in denen sie in seiner Bar bedienen sollen, legt sie Protest ein; so etwas sei sowieso von der Gewerkschaft inzwischen untersagt! Es gehört auch zur Story, dass keine der Bewerberinnen unbedingt eine Schönheitskonkurrenz gewinnen würde; sie sind eher von der hausbackenen Seite. Johnny sagt nur: »Gewerkschaft? Du bist hiermit gefeuert!« Er geht stattdessen zu dem von ihm erpressten Sozialarbeiter und rekrutiert ein paar der jungen arbeitssuchenden Mädchen aus den baltischen Ländern. Und die sind dann äußerst sexy, und in den Hotpants leiern sie den Umsatz richtig gut an. Giovanni trifft den Geschmack seines Publikums besser als die Gewerkschaften; die moralischen Aspekte können dabei ruhig außen vor bleiben!

Das gilt sogar für ein paar tabuisierte Themen. Wölfe! Wie in vielen anderen Ländern Europas hat Norwegen auch seine Debatte um den Schutz der wenigen verbleibenden Wölfe. Natürlich reißen die Wölfe immer wieder ein paar der frei hegenden Schafe Norwegens, und das irritiert die Bauern ganz gewaltig. Sie wollen die Wölfe abschießen. Und

auch große Teile der Bevölkerung in wolfsnahen Gebieten möchten die Wölfe lieber vertreiben oder reduzieren, als sie in der Nachbarschaft zu wissen. Aber der norwegische Staat hat sich zum Artenschutz bekannt und schützt natürlich den noch existierenden (und extrem kleinen) Bestand an Wölfen. Und Gesetz ist nun mal Gesetz, man kann Wölfe nicht einfach abschießen, basta!

Dann aber hat der Wolf das kleine Schaf von Jonas, dem Sohn der Lehrerin Sigrid, gerissen. Jonas ist außer sich vor Trauer, und Johnny, der ein Auge auf Sigrid geworfen hat, kann den Sohnmann gut verstehen. Auch seine neuen Freunde in der Familie Sigrids beklagen sich, dass der Staat nichts gegen die »Wolfsplage« unternimmt. Aber so einfach ist das nicht. Der »lensmann« – eine Art Sheriff in Norwegen –, in diesem Fall seine Nachbarin Laila, kommt den Plänen zuvor und beschlagnahmt vorsorglich – in aller Freundschaft versteht sich, und auch mit der Bitte, doch eine der hausgebackenen Waffeln probieren zu dürfen – das Gewehr der Familie. Gesetzeshüter in Norwegen setzen das Gesetz nun mal auf sehr schlichte und menschliche Art durch! Jungs, kommt mal nicht auf dumme Gedanken!

Johnny freilich sieht das anders. Er holt seinen aus den USA eingeschmuggelten Revolver von zuhause und stellt dann eine nächtliche Jagdexpedition zusammen. Der Wolf wird erschossen, wenn auch mit einigen Hindernissen, weil sich seine beiden Jagdfreunde Torgeir und Roar aus Versehen fast selber erschießen. Johnny imponiert ihnen dann, wie er die Leiche des Wolfs sozusagen in bester Mafia-Manier beseitigt: erst in eine Plane hüllen, mit Steinen beschweren, und dann in einem Eisloch in einem See verschwinden lassen. Sie übernachten in einer nahegelegenen Hütte, die, wie sich herausstellt, die Hütte von Johnnys Sozialarbeiter Jan Johansen ist. Dort finden sie zufällig die Bilder, die Johansen mit seinen blutjungen Klientinnen in sexuellen Posen zeigen. Johansen ist freilich derjenige, der sich bisher berufen gefühlt

hat, Johnny die guten Sitten der norwegischen Kultur beizubringen. Die sexuelle Ausnutzung junger Klientinnen allerdings ist in Norwegen nicht nur gesetzlich untersagt, sondern auch moralisch tabuisiert. So etwas macht ein Norweger nicht! Aber Johansen hat es gemacht, und Johnny hat die Bilder! Also die Erpressung!

Und man fühlt als Zuschauer, dass das nur gerecht ist! Dieser Johansen ist ja ein Inbegriff der Doppelmoral, der zynischen Heuchelei. Das wirklich moralisch Verwerfliche an Johansen ist eben, dass er die Macht hat und am Ruder sitzt, wenn es um die Zukunft der Einwanderer geht, für die er zuständig ist. Er spielt sich als moralische Instanz auf und wollte Johnny in einen Kursus für schwer integrierbare Einwanderer bringen. Letztendlich sagt Johnny zwar zu, zwingt aber Johansen, Sigrid als Lehrerin für diesen Kurs einzustellen. Dass Johnny mit den Bildern sich auch seine Lizenz für die Flamingo Bar erzwingt, fühlt man, ist eigentlich nur gerecht! Das moralische Mitgefühl des Zuschauers ist eindeutig auf der Seite Johnnys, zumindest mein moralisches Gefühl!

Wenn man von der Philosophie herkommt und Interesse an ethischer Theorie hat, wird es dann doppelt interessant. Man kann sich an das Offensichtliche halten und sich das Urteil leichtmachen: natürlich ist Doppelmoral, Bigotterie und Heuchelei ein ethisches Unding! Sich in einer unterhaltsamen Fernsehserie darüber lustig zu machen, ist unproblematisch. In gewissem Sinne wird ja hier die Unmoral der eingebildeten moralischen Mitbürger an den Pranger gestellt. Die hohle moralische Hülle des Gutbürgertums war schon immer ein Gegenstand der Literatur und der Medien; siehe Heinrich Manns Professor Unrat. Davon kann man sich – zumindest im Prinzip – leicht lossagen, so etwas tun wir doch nicht, wir sind da besser!

Beim zweiten Hinschauen wird die Sache dann aber doch schon interessanter. Moment mal, sympathisieren wir hier mit diesem ehemaligen Mafia-Boss, der den Regeln seiner eigenen Unterwelt folgt? Oder ist er es, der die wirklich moralischen Regeln hochhält, Regeln, denen wir alle folgen können? Eigentlich nicht, das wäre eine totale Verken- nung der unterliegenden Moral. Denken wir doch nur einmal an Kants kategorischen Imperativ. Lässt sich die Handlungsweise von Giovanni Henriksen alias Frankie »The Fixer« Tagliano eigentlich als allgemeine Regel aufstellen, nach der wir alle handeln könnten? Könnte die Ma- xime unseres oder vielmehr Giovanni's Handlungsweise wirklich zum allgemeinen Gesetz erhoben werden? Natürlich nicht, das würde ja alle Gesetze aushebeln, nicht nur die zum Artenschutz. Und die Art lokaler Gerechtigkeit, nach der man den ungehobelten Jugendlichen einfach mal kurz eine Tracht Prügel verabreichen kann, würde wohl über kurz oder lang zu mehr Gewalt in der Gesellschaft führen. Also keine Hand- lungsweise, die sich in Kant'scher Manier mal schnell generalisieren ließe.

Dann aber sind wir in der Situation, dass unsere moralischen Intu- itionen eher dem Gesetz der Straße oder vielmehr dem Gesetz der Ma- fia zu folgen scheinen als den gutdurchdachten Regeln basierend auf demokratischen Entscheidungen in einem Rechtsstaat. Und wenn wir uns mal des reflexiven Equilibriums erinnern, sind wir kaum besser dran. Hier haben wir es ja mit den moralischen »Intuitionen« zu tun, auch wenn John Rawls den Begriff »Intuitionen« vermied. Hier ging es ja um das Wechselspiel zwischen dem Allgemeinen und dem Konkre- ten, wonach wir auf die Stimmigkeit beider Seiten aus sind, und sich bei Disharmonie eben mindestens eine der beiden Seiten mäßigen muss. Wir können aber dem Konflikt zwischen den vernünftigen Re- geln einer modernen Gesellschaft und den Intuitionen zur prinzipiellen Richtigkeit der Handlungen von Johnny nicht entgehen. Johnny trifft

einen Nerv bei uns, und dieser Nerv sagt: Richtig so! Das ist natürlich in Bezug auf einen Unterhaltungsfilm leichter als im wirklichen praktischen Leben. Vielleicht würden unsere Intuitionen in Wirklichkeit doch anders ausfallen? Das kann man allerdings bezweifeln. Wir sind ja echt erleichtert, dass der Mann seine Mütze zurückerhält und die Musik nicht mehr stört.

Lassen wir doch einige der traditionellen Vorstellungen von Ethik weg und gehen die Sache von der affektiven, menschlichen Seite an. Vergessen wir die angebliche Universalität des genuinen ethischen Handelns, und verfolgen mal den affektiven Draht ernsthaft weiter.

Das Erste, was uns dabei auffallen könnte, wäre wohl, dass Ethik nicht einfach vernunftgesteuert ist, und noch nicht mal von der hochentwickelten sozialen und kulturellen Struktur menschlichen Daseins einfach abzuleiten ist. Unsere Affekte kommen hier stattdessen etwas roh zum Vorschein, wie mir scheinen will. Wir brauchen keine hochentwickelten kognitiven Strukturen, um Ungerechtigkeit wahrzunehmen, mit der sich unsere Gefühle assoziieren möchten. Wir sympathisieren unmittelbar mit den Betroffenen.

Empathie und Gerechtigkeit, Mitgefühl und Fairness, das kommt bei uns als Zuschauer sicherlich irgendwie zum Ausdruck. Moment mal, das sind ja genau die Eigenschaften, die uns evolutionäre Verhaltensbiologen immer wieder als grundlegende »Tugenden« höher entwickelter Arten vor Augen führen. Diesen Biologen zufolge, wie zum Beispiel Frans de Waal (vgl. De Waal 2006), liegt hierin der evolutionäre Ur-Code unseres ethischen Verhaltens schlechthin. Das sind dann natürlich immer lokale Tugenden, meistens auch noch auf unsere Nächsten begrenzt, nicht unbedingt übertragbar auf Fremde, auch wenn sie scheinbar derselben Spezies sind. Kinship bzw. Verwandtschaft stimuliert unsere Empathie am stärksten. Ist das nicht genau dasselbe, was sich hinter dieser »Mafia-Moralität« verbirgt? Geht es hier nicht auch

um »la familia«, um das Wohlergehen derer, mit denen man zusammen ist? Vielleicht reagieren wir wirklich so, dass es uns in erster Linie mal um unsere Sippe, um deren Wohlergehen, geht? So laufen vielleicht unsere Gefühle, und der kontrollierende Geist mag da nachhinken.

Mir scheint jedenfalls, dass *Lilyhammer* nicht nur sehr unterhaltsam ist, uns nicht nur einiges über die norwegische Gesellschaft verrät, sondern dass uns diese Serie vielleicht auch vorsichtig an die Wurzeln unserer eigenen Moralität erinnert. Unsere affektive moralische Ebene ist oftmals erstaunlich losgekoppelt von den vernunftgeleiteten Prinzipien unsere Schulethik. Wir müssen letztendlich wohl zugeben, dass auch wir nur Ergebnis einer langen Evolution sind, in der wir mit anderen höheren Arten die pro-sozialen affektiven Verhaltensmuster entwickelt haben, die die Grundlage einer entwickelten Moral sind. Primaten und wir, und auch einige andere höhere Spezies, teilen Güter und fühlen mit den Nächsten, eben nicht als *bellum omnes contra omnium*, Kampf aller gegen alle, nicht als isolierte nutzenmaximierende Maschinen (wie es uns die Ökonomen immer wieder vorgaukeln wollen), sondern als zutiefst sozial-verantwortliche Wesen mit Empathie, Fairness und Altruismus. Das schließt zwar andere moralische Entwicklungen nicht aus, sitzt aber trotz allem tief in uns drin. Wenn dann unsere Staatlichkeit Regeln aufstellt, die die affektiven Elemente einfach unbedacht ausschaltet, dann geht es schief, dann produzieren wir Doppelmoral, Bigotterie und Heuchelei. Und dann folgen unsere Gefühle lieber einem Frankie Tagliano als einer wohlmeinenden aber hohlen Staatsideologie des Gutmenschen und Bedenkenträgers.

Also wie sieht es aus mit der Ethik, Johnny alias Frankie? »He? What the fuck ...!«

Literaturverzeichnis

De Waal, F./Macedo, Stephen/Ober, Josiah (Hrsg.) (2006). *Primates and Philosophers – how morality evolved*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Das Prekäre der Moral

Ein Feuilleton über die amerikanische Serie »Twenty-Four«

Wolfgang Hellmich

Man weiß nicht, ob es ein nervöser Tick ist. Vielleicht hat ihn auch der Regisseur angewiesen, es so zu spielen. Immer wieder, in Momenten des Zuhörens und einer bevorstehenden Handlung, bewegt sich der Kopf von Jack Bauer (Kiefer Sutherland) leicht ruckartig. Einzelne Muskeln oder Muskelgruppen scheinen sich plötzlich zusammenzuziehen. Die motorische Kontraktion ist eines der persönlichen Markenzeichen des Agenten der fiktiven Anti-Terror-Einheit CTU (Counter-Terrorist-Unit) in der Serie *Twenty-Four*.¹ Jack Bauer steht unter Strom, ständig. Die USA werden bedroht, von allen Seiten, von außen und innen, und er muss Amerika retten.

¹ Nach einer Idee von Joel Surnow und Robert Cochran, Regie: Stephen Hopkins. In den USA von 2001 bis 2010 in acht Staffeln ausgestrahlt. Eine neunte Staffel wurde 2015 gesendet. Im deutschen Fernsehen lief die Serie um zwei Jahre zeitversetzt im Privatfernsehen. Im Laufe der Jahre kamen 22 weitere Drehbuchautoren hinzu. Späterer Hauptregisseur wurde John Cassar. In der Produktionscrew gab es häufig Auseinandersetzungen über Handlungsabfolgen, auch über die politische Ausrichtung der Serie. Nicht zuletzt erklären sich so die häufigen personellen Wechsel, die allerdings für großen Abwechslungsreichtum und überraschende Wendungen im Geschehen sorgen. Vgl. 24 (Fernsehserie), <https://de.wikipedia.org>, letzter Zugriff 15. 05. 18.

Eine Welt ohne Liebe und Freude

Das hört sich etwas trivial an, ist es aber nicht. Die Serie kommt zwar als Action-Serie daher, aber sie ist politisch äußerst reflektiert. Im Mittelpunkt steht die amerikanische Innen- und Außenpolitik unter verschiedenen Präsidenten in einer völlig veränderten Weltlage. Entscheidungswege und moralische Dilemmata werden aufgezeigt. Das Weiße Haus kommt nicht einen Moment zur Ruhe. Ein wichtiges Thema ist die Einsamkeit des Präsidenten. Er trägt die letzte Verantwortung. Von ihm hängt ab, ob neue Kriege geführt und riskiert werden. Im abgeschirmten Raum des Oval Office muss er Entscheidungen von großer Tragweite treffen. Lässt sich unter dem Einfluss von Beratern, die häufig eigene Interessen verfolgen, ein unabhängiges Urteil bilden? Wie ist mit dem Druck der Öffentlichkeit, wie mit Journalisten umzugehen? Stehen alle relevanten Informationen zur Verfügung? Sind die Quellen vertrauenswürdig? Wem überhaupt kann man vertrauen?

Twenty-Four ist eine Serie in »Echtzeit«. Das bedeutet, dass jede der 192 Folgen eine Stunde erzählt, die auch »im wirklichen Leben« ebenso stattgefunden haben soll. Das Geschehen ist allerdings konzentriert. In *Twenty-Four* gibt es keinen Schlaf, keine Mahlzeiten, hier wäscht sich nie jemand die Hände. Erst in der sechsten oder siebten Staffel kommt es zu einer Liebesszene. Jack Bauer tauscht Zärtlichkeiten mit Renee Walker (Annie Wersching) aus. Im nächsten Augenblick wird die FBI-Agentin von der Kugel eines Scharfschützen lebensgefährlich verletzt.

Die Welt, die *24* zeigt, ist eine Welt ohne Liebe und Freude, auch ohne Freunde. Wer ein Freund, eine Freundin zu sein scheint, ist in Wahrheit ein Verräter oder Mörder. Das zeigt sich erst Folgen später und völlig überraschend. Nina Myers (Sarah Clarke), Bauers Partnerin bei der CTU und einst seine Geliebte, ist dafür ein Beispiel. Sie wird zu

einer kaltblütigen und sadistischen Mörderin. Sie hat Jack Bauers Ehefrau auf dem Gewissen.

Vertrauen?

Einer von Jack Bauers Kernsätzen, häufig wiederholt, lautet: »Du musst mir vertrauen. Mehr kann ich dir im Moment nicht sagen.« Doch die Serie zerstört das Vertrauen in Vertrauen. Auf niemanden ist Verlass. Freunde sind nie solche gewesen, sie verfolgen in Wahrheit ganz andere Interessen als sie vorgeben. Sie spielen ein doppeltes Spiel und entpuppen sich als Verbrecher. Niklas Luhmann hat vor über 50 Jahren Vertrauen als eine »riskante Vorleistung« bezeichnet (Luhmann 2014: 27; 53). Wer vertraut, will Unsicherheit überbrücken, läuft dabei jedoch Gefahr, in einen Abgrund zu stürzen. Die Serie unterstreicht diese Definition, sie übertrifft sie sogar in dem Sinne, dass einen Vertrauensvorschuss zu leisten zum Tod führen kann. Vertrauen kann der Zuschauer nur Jack Bauer und Cloé O'Brian (Mary Lynn Rajs kub), der leitenden Systemanalytikerin in der CTU-Zentrale, eine Hackerin, die Jack Bauer mit den notwendigen Daten versorgt, um Terroristen zu jagen. Paradoxerweise macht gerade sie einen wenig vertrauenswürdigen Eindruck. Sie wirkt, als hätte sie etwas zu verbergen, wendet häufig den Blick ab, versucht, auf sie gerichtete Aufmerksamkeit abzulenken. In der neunten Staffel ist sie in den Untergrund abgetaucht. Ihre Haare sind schwarz gefärbt, seitlich rasiert, sie ist tätowiert. Ihr jedoch kann Jack Bauer – bis zur letzten Folge – wirklich vertrauen.

Vertrauenswürdige sind zudem noch – bezeichnend – zwei Nebencharaktere: der Secret-Service-Agent Aaron Pierce (Glenn Morshower) und der zeitweilige CTU-Leiter Bill Buchanan (James Morrison). Beide sind äußerst pflichtbewusst, ihr Charakter hat nur die eine, die rechtschaffende Seite, sie sind loyal, allerdings kennt die Loyalität dann

Grenzen, wenn sich der Vorgesetzte als moralisch fragwürdig erweist. Was sie von anderen unterscheidet, ist, dass sie stabile Persönlichkeiten sind und für Überzeugungen stehen. Nicht einen Moment entsteht der Verdacht, sie könnten im Verborgenen für gegnerische Mächte oder Terroristen arbeiten. Hingegen scheint man es jemandem wie Präsident Charles Logan (Gregory Itzin) von vorneherein anzumerken, dass etwas mit ihm nicht stimmt. Vielleicht ist er aber auch nur unbeholfen. Jedenfalls erweist er sich als lernfähig. Vorsichtiges Vertrauen entsteht. Wie seine Frau fallen jedoch die Zuschauer auf ihn herein. Er ist skrupellos, ein eiskalter Stratege, machthungrig, geht über Leichen. Dies ist das Spiel, das *Twenty-Four* mit dem Zuschauer treibt: Vertrauens-Irreführung. Im Falle der CTU-Datenanalytikerin Dana Walsh (Katee Sackhoff) möchte man es einfach nicht glauben: In der finalen Staffel wird sie zur brutalen Mörderin. Sie ist eine russische Spionin.

Das Echtzeit-Format war seinerzeit, als die Serie in den USA ausgestrahlt wurde, innovativ. »Mein Name ist Jack Bauer, und heute ist der längste Tag meines Lebens.« So lautet der erste Satz in der ersten Folge. 24 Stunden werden erzählt, untermalt von elektronischer, metallischer Musik. Ein Splitscreen zeigt verschiedene Handlungsstränge, die irgendwann ineinanderlaufen. Eine Digitaluhr zählt die Sekunden. Die Kameraführung ist unruhig, nervös. Jack Bauer handelt unter Zeitdruck. Dem Zuschauer wird keine Verschnaufpause gegönnt. Im realen Leben würde man kollabieren. Jack Bauer hingegen behält kühlen Kopf. Er ist ein ganz normaler Mann, einfach gekleidet, Jeans, Jacke, Pullover, keine Oberhemden, nicht übermäßig groß, von Staffel zu Staffel schütter werdendes Haar, durchtrainiert, viele Narben am Oberkörper, immer rasiert. Sämtliche Szenen, auch jene, in denen man sich normalerweise eines Stuntmans bedient, soll er selbst gespielt haben.

Bauer denkt schneller als alle anderen. Immer schon weiß er, wie die Geschichte ausgeht. Er spürt, wenn man ihn hereinlegen will. Alles,

was er erlebt, scheint er schon einmal erlebt zu haben, er denkt vom Ende her. Niemand scheint geeigneter zu sein, den Terroristen das Handwerk zu legen.

Ein zutiefst moralischer Mensch

Das ist die eine Seite, er hat eine weitere. Die Figur Bauer ist komplex und innerlich zerrissen. Ein zutiefst moralischer Mensch, mit festen Grundsätzen, dem seine Familie, seine Frau und seine Tochter, das Wichtigste sind. Ein Patriot, ein Amerikaner, der immerzu sein Land erwähnt. Jemand, der Werte hochhält. Ein Kritiker des individuellen Vorteils. Jack Bauer will Gerechtigkeit, die Welt jedoch ist nicht gerecht. Er hat kein diplomatisches Geschick, will mit dem Kopf durch die Wand. Dabei ist es nicht so, dass er nicht nachdenken würde. Aber er will sich nicht zu lange damit aufhalten. Entscheidend ist zu handeln.

Bauer kann Gefühle nur schwer zeigen. Wenn er in den ersten beiden Staffeln seine Tochter in den Arm nimmt, scheint trotzdem eine Distanz zu bestehen. Bauer ist öffnet sich nicht, es gibt in der Welt immer etwas Wichtigeres, das ihn davon abhält. Die Welt verlangt nach ihm, und Bauer erfüllt seine Pflicht. Häufig spricht er von Pflicht, von Respekt, von Gehorsam. Er sieht sich in einer dienenden Rolle, vor allem für sein Land, für seinen Präsidenten. Militärisch geschult, an Unterordnung gewöhnt, tut Jack Bauer doch vor allem das, was er für richtig hält. Die, die oben stehen, stehen dort nicht immer zu Recht. Davon ist er überzeugt. Nur dem US-Präsidenten, vielleicht noch seinem Stabschef, die ihre moralische Integrität bewiesen haben und ihrer Aufgabe gerecht zu werden scheinen, ordnet er sich unter. In späteren Staffeln allerdings widersetzt sich Bauer auch den Anordnungen der inzwischen anders besetzten Staatsspitze.

Bauers Leben ist streng getaktet. Dieses Pensum kann nur erfüllen, wer sich organisiert. Ein Privatleben hat er nicht. Bauer wird nie daheim gezeigt, sein Zuhause ist die CTU-Zentrale, von der aus er zu seinen Operationen aufbricht. Sein Leben kennt keinen Stillstand, es geht immer weiter, ohne Ziel. Die USA sind umzingelt von den Feinden der Freiheit. Kaum hat er im letzten Moment einen Anschlag verhindert, werden irgendwo schon neue Pläne für einen weiteren geschmiedet. Der Terror endet nie. Die Serie muss weitergehen. Gleichwohl hat man am Ende der einen oder anderen Staffel das Gefühl, Bauer könnte nun wenigstens für eine kurze Zeit zur Ruhe kommen. Dann wird er als einsamer Cowboy inszeniert. Fehlt nur der Hut, das Pferd, eine Zigarette. Man könnte ihn sich auch als jemanden vorstellen, der ein friedliches und zurückgezogenes Leben führt. Doch man lässt ihn nicht, und er wehrt sich auch nicht. Das scheint sein Schicksal zu sein, seine Bestimmung. Jeder kommt auf die Welt, um eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen. Diese Rolle muss er spielen, bis zuletzt.

Die Serie hat einen stark fatalistischen Zug. Die Kämpfe, die geführt werden, sind Kämpfe gegen Windmühlen. Sie dienen zwar der Gerechtigkeit, aber diese wird regelmäßig verraten. Die Moral steht in der Serie auf verlorenem Posten, sie kann nicht gewinnen, weil ihre Gegner zu stark und zu zahlreich sind. Und doch bleibt die Moral erhalten. Sie ist immer da, eine Utopie, ein Ort im Nirgendwo. Sie wird niemals untergehen, aber man darf nicht die Hoffnung haben, je eine Welt schaffen zu können, die moralisch akzeptabel ist. Hoffnung ist, so eine Botschaft von *24*, nur ein anderes Wort für Illusion.

Die USA nach 9/11

Beängstigend ist, wie die Serie reale politische Entwicklungen vorwegnahm. Ursprünglich sollte sie zwei Monate vor 9/11 starten. In einer

der abgedrehten Folgen sollte auch ein Attentat mit einem Boeing-Passagierflugzeug gezeigt werden. Diese Folge wurde herausgeschnitten. Staffel eins lief dann einige Wochen nach 9/11 an.

Der Erfolg der Serie – sie wurde mit 20 Emmys und zwei Golden Globes ausgezeichnet – ist auch damit zu erklären, dass sie ein aktuelles Geschehen thematisiert. Sie zeigt die Bedrohungen einer Großmacht, die für bestimmte Werte einsteht, die sich jedoch durch ihr Auftreten und ihre Ambitionen Feinde schafft. *24* zeigt die Welt, wie sie sich seit den Anschlägen vom 11. September verändert hat. Zwar werden keine Feindbilder konstruiert, aber ungenannte arabische Staaten oder auch Russland und China erscheinen als Drahtzieher und Profiteure des Terrors. Das Ernüchternde ist: Zumeist haben sie Kollaborateure in den USA selbst. Der Terror ist auch der Terror von Landsleuten. Die Veräter sind Amerikaner, und nicht selten sind sie die Schlimmsten. Sogar der Vater von Jack Bauer ist ein terroristischer Drahtzieher, dem es angeblich nur darum geht, »meine Firma zu retten«. Die Waffenhersteller und die Waffenlobby haben häufig ihre Finger mit im Spiel.

Große Sätze

24 ist vor allem auch deshalb stark, weil einige »große Sätze« fallen. In *The Amazing Spiderman* ist es ein Satz von Onkel Ben zu Peter Parker alias Spiderman: »Aus großer Kraft folgt auch große Verantwortung.« In *24* ist es ein Satz, mit dem Jack Bauer sein Handeln zu rechtfertigen sucht, ein Handeln, das immer wieder auch äußerst brutal ist, das gezielte Tötungen einschließt und Folter als ein legitimes Mittel ansieht, die »Wahrheit« herauszubekommen. Dieser Satz ist ein Schlüsselsatz: »Sie sollten nicht mich, nicht mein Handeln kritisieren, sondern eine Welt, die Menschen wie mich notwendig macht.«

Solche Sätze prägen sich ein. Und die dazugehörigen Bilder, die unzähligen Momente der Spannung, die Charaktere. Das Fatale an solchen Sätzen ist, dass sie zu einer Identifizierung mit dem Helden führen. Wenn er eine Terroristin exekutiert, die unzählige Unschuldige auf dem Gewissen hat, die das Böse geradezu personifiziert, stellen sich keine Zweifel ein, sondern Genugtuung. Seine Analysen und seine Prognosen, sein kriminalistisches Gespür, seine Menschenkenntnis erscheinen als so zutreffend, dass man sein Verhalten billigt. Man beginnt an Prinzipien zu zweifeln. 24 ist wie ein permanenter Ausnahmezustand, der radikale Antworten verlangt.

Eine solche Situation hatte wohl Carl Schmitt vor Augen, als er behauptete:

Die Ausnahme ist interessanter als der Normalfall. Das Normale beweist nichts, die Ausnahme beweist alles; sie bestätigt nicht nur die Regel, die Regel lebt überhaupt nur von der Ausnahme. In der Ausnahme durchbricht die Kraft des wirklichen Lebens die Kruste einer in Wiederholung erstarrten Mechanik. (Schmitt 2009: 21)

Für Schmitt hat der Ausnahmezustand eine heuristische Funktion. Der Jurist argumentiert mit dem Ausnahmezustand, um gerade Maßnahmen zu rechtfertigen, die Recht und Gesetz verletzen. »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet« (ebd.: 13), lautet der erste Satz seiner »Politischen Theologie«. Souveränität schließt für ihn gerade ein, sich über Recht und Gesetz hinwegzusetzen. Für eine prinzipiengeleitete Moral bedeutet dies, dass auch sie an einer prinzipiellen Schwäche leidet: In herausfordernden Situationen wird sie prekär. Die Prinzipien können sie nicht wirklich zusammenhalten. Wie kann man dieser Gefahr entinnen? Kann man ihr überhaupt entinnen?

Folter, Lüge, Wahrheit

Wie 24 die moralischen Koordinaten umkehrt, zeigt ein anderer Satz, diesmal nicht von Jack Bauer, sondern von US-Präsidentin Allison Taylor (Cherry Jones). Ernüchtert konstatiert sie: »Früher war Foltern eine Garantie dafür, dass eine Lüge dabei herauskam. Heute ist es die Wahrheit. Aus Lügen sind Wahrheiten geworden.«

Die Welt hat sich fundamental geändert. Präsidentin Taylor sträubt sich, die Mittel zu billigen, die Bauer und die CTU anwenden. Aber auch sie muss zugestehen, dass diese Mittel opportun sein und tatsächlich zur Wahrheit führen können. 24 ist unter einem ethischen Blickwinkel fragwürdig, denn es wird eine Moral gelehrt, die keine ethischen Grenzen kennt. Erlaubt ist, was zum Ziel führt. Jack Bauer meint einmal, als jemand gefoltert werden soll: »Lass' ihn in Ruhe, er könnte uns noch nützlich sein.« In einer anderen Szene sagt er: »Entscheidend ist immer, wie groß die sich ergebenden Vorteile sind.« Sein Kriterium sind keine ethischen Werte, die geschützt und erhalten werden müssen; über sie kann man hinweggehen, wenn es einem »wesentlichen« Ziel dient, und Bauer definiert, was »wesentlich« ist. Sein Kriterium ist das »Nützliche«. Indem sich Bauer auf das beruft, was »nützlich« ist, rechtfertigt er, was möglicherweise ethische Grenzen verletzt. Was er tut, schreibt die Situation vor. Dagegen kann man sich nicht wehren, es liegt auf der Hand. Der Zuschauer mag sich eine Zeitlang gegen dieses Denken sträuben, doch irgendwann kann er es »nachvollziehen«. Besondere Umstände verlangen besondere Maßnahmen.

24 verschiebt die moralischen Maßstäbe. Man wird in Abgründe gezogen. Man beginnt darüber nachzudenken, ob in bestimmten Situationen Folter gerechtfertigt sein könnte. Ein Tabu wird relativiert. Eine Reihe von kritischen Zeitungsartikeln genau zu diesem Punkt ist

erschieden.² Angeblich soll *24* US-Soldaten in Afghanistan und im Irak inspiriert haben, Häftlinge zu foltern (vgl. Mascolo 2007). Slavoj Žižek (2006) meint, die Bereitschaft, moralische Grundsätze aufzugeben, rühre daher, dass *Twenty-Four* ein »starkes Gefühl von Dringlichkeit« vermittele. Der »Druck der Ereignisse« sei so überwältigend, dass jedwede ethischen Bedenken hinweggewischt würden.

Risse im moralischen Bewusstsein

Zum Schluss von *24* bleibt eine allgemeine Verunsicherung. Wie kann es passieren, dass man Verständnis für eine auf Gewalt basierende Terror-Abwehr gewinnt? Wie kann es sein, dass man hinnimmt, wenn die Menschenwürde und Menschenrechte zur Disposition gestellt werden? Die Bedrohungslage, die vermittelt wird, verstellt den Blick. *24* ist vor allem dann gefährlich, wenn es ohne zeitliche Distanz geschaut wird. Der kritische Sinn wird umgeleitet. Wie Jack Bauer das »Notwendige« tut, nimmt der Zuschauer Unrecht hin – weil es ja dazu dient, größere Übel zu verhindern. Die Atemlosigkeit, die jede Episode charakterisiert, das überzeugende Auftreten ihres Protagonisten, die schauspielerischen Leistungen und die große Spannung, die sich über unzählige Cliffhanger aufbaut, verändert die Wahrnehmung. Das moralische Bewusstsein lässt sich ködern, hängt sich an Widerhaken auf, die *24* auswirft, verletzt sich daran, bekommt Risse. Aber es verändert sich auch. Man erkennt, wie leicht es sich beeinflussen lässt. Diese Sensibilisierung kann vielleicht dazu beitragen, es zu festigen, es weniger angreifbar zu machen für suggestive Mächte, wie *24* eine ist.

² Ein Überblick über diese Beiträge findet sich im Wikipedia-Eintrag zur Serie aufgelistet: [https://de.wikipedia.org/wiki/24_\(Fernsehserie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/24_(Fernsehserie)), letzter Zugriff 17. 05. 2018.

Nachschrift

Persönliche Anmerkung des Verfassers zum Schluss. 24 hätte ich mir vermutlich nicht angeschaut, wenn unsere Tochter uns nicht Staffel 1 auf DVD geschenkt hätte. Es begann eine Zeit des Serienkonsums. Ich verstehe jetzt das Wort vom »Serienjunkie«. Acht Staffeln, auch die neunte Staffel, die 2015 erschien, haben wir geguckt. Im Netz kann man die einzelnen Charaktere nachschlagen. Es finden sich zahlreiche Presseartikel, englisch- und deutschsprachige. Die Resonanz ist überraschend groß. Als die Serie im Fernsehen – auf RTL 2, später auf ProSieben, dann auf Kabel 1 – ausgestrahlt wurde, ist sie an mir vorbeigegangen. Das Echo ist überwiegend positiv. Deshalb konnte sich kein schlechtes Gewissen einstellen angesichts der vielen Zeit, die man mit über 200 Folgen à 42 Minuten – immerhin ohne Werbung – zugebracht hat. Als die Anfrage eines Beitrags zu einer Festschrift für Frau Dr. Müller über »Ethik in Serie« kam, dachte ich mir, das wäre eine gute Gelegenheit, das Gesehene aus einer ethischen Perspektive zu verarbeiten.

Literaturverzeichnis

- 24 (Fernsehserie). Abrufbar unter: <https://de.wikipedia.org> (Stand: 16. 05. 18.)
- Hanfeld, Michael (2004). Jack ist wieder da. FAZ, 09. 03. 2004, 40.
- Luhmann, Niklas (2014). Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion von Komplexität. 5. Aufl. Konstanz/München.
- Mascolo, Georg (2007). US-Militärs fordern Folterverbot für Jack Bauer. Spiegel online, 13. 02. 2007. (Stand 16. 05. 2018.)
- Schmitt, Carl (2009). Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität. 9. Aufl. Berlin.

Žižek, Slavoj (2006). Jack Bauer and the Ethics of Urgency. In these times, 27. 01. 2006. (Stand 16. 05. 18.)

Gerechte Rache?

Reflexionen zum Film »Wild Tales«

Eugen Pissarskoi

Rache kann perfide sein, besonders bei einem penibel ausgeklügelten Racheakt; sie kann brutal und grausam sein, selbst wenn sie berechtigten Motiven entspringt; Rache ist manchmal töricht, und sie ist definitiv ungerecht, wenn der Racheakt Unschuldige trifft.

Der Film *Wild Tales* des argentinischen Regisseurs *Damián Szifron* veranschaulicht dies in sechs Episoden, die allein dadurch miteinander verbunden sind, dass jede von ihnen eine Rache-Geschichte erzählt. Zwei Episoden hinterließen bei mir allerdings den Eindruck, dass Rache gerecht sein kann: Der Sprengmeister *Simón Fischer* handelt moralisch richtig, als er den Parkplatz des Abschleppunternehmens, welches zuvor sein Auto unrechtmäßig abgeschleppt hatte, in die Luft jagt. *Romina* hätte nicht anders handeln sollen, als sie, nachdem sie auf ihrer eigenen Hochzeit erfahren hat, dass ihr Bräutigam sie betrügt, ihn dort abgrundtief erniedrigt.

Abgesehen von den spannungsgeladen, witzig und kontrastreich erzählten Geschichten, sowie zahlreichen gesellschaftspolitischen Nuancen, die der Film pointiert thematisiert – ökonomische Ungleichheiten, finanzielle Ausbeutung, Genderrollen, kulturelle und soziale Milieunterschiede samt den daraus erwachsenden Machtasymmetrien, bürokratische Trägheit und Korruption – fand ich ihn dennoch moralisch erschütternd: Wie kann es sein, dass Racheakte, also Handlungen mit der alleinigen Absicht, etwas zu zerstören oder jemanden zu demüti-

gen, moralisch richtig sein können? Sind Racheakte nicht etwas Archaisches, etwas, worüber die Menschheit stolz sein kann, dass sie nicht mehr als moralisch angemessen gelten? Wenn Racheakte nicht mehr vorkämen, wäre das nicht ein paradigmatisches Beispiel für moralischen Fortschritt? Die anschauliche Antwort, die ich *Wild Tales* entnommen habe, lautet: nein. Hier will ich darüber reflektieren, warum Akte der Rache in zwei Episoden als moralisch richtig erscheinen, und die These vertreten, dass sie – gemäß den im Film konstruierten Geschichten – es auch sind.

Warum Rache eigentlich moralisch verwerflich ist

Betrachten wir zunächst Beispiele für Racheakte, sie sind aus dem Film:

- Ein Pilot versammelt Menschen, von denen er glaubt, dass sie ihm in seinem Leben Ungerechtigkeiten zugefügt haben (u. a. einen Professor, der ihn durchfallen ließ, seine erste Freundin, die ihn betrogen hatte, seinen früheren Arbeitgeber, der ihn entlassen hatte), in einem Flugzeug, das er fliegt, und lässt es abstürzen.
- Ein Autofahrer, Mario, rächt sich an einem anderen Autofahrer, Diego, nachdem Diego Mario bei einem Überholmanöver beleidigt hat, indem Mario, als er den wegen einer Panne am Straßenrand stehenden Diego einholt, Diegos Auto demoliert und seine Notdurft auf dem Auto verrichtet.
- Eine Köchin an einer Raststätte übt Rache für ihre Kollegin an einem Besucher der Raststätte, nachdem die Köchin erfahren hat, dass der Besucher den Vater ihrer Kollegin in den Tod getrieben hatte. Sie sticht ihn mit einem Küchenmesser brutal

nieder, nachdem der Versuch, ihn mit Rattengift zu vergiften, fehlschlug.

An diesen Beispielen wird sichtbar, dass es gute Gründe dafür gibt, Racheakte moralisch zu verpönen. Zwar hat jeder Racheakt eine wahrgenommene (und vielfach auch bestehende) Ungerechtigkeit zum Anlass. Jedoch zeichnet sich ein Racheakt dadurch aus, dass die handelnde Person nicht den Zweck verfolgt, die zugefügte Ungerechtigkeit (falls möglich) auszugleichen oder zu kompensieren, sondern dass sie bezweckt, derjenigen Person, die sie für schuldig hält, ebenfalls etwas Ungerechtes, meist physisches oder seelisches Leid, in einem möglichst hohen Ausmaß zuzufügen. Wenn du mich angespuckt hast, so will ich als Rächender dich auch zumindest anspucken. Deine Entschuldigungen, deine Bereitschaft, mich zu entschädigen, interessieren mich nicht. Ich will, dass du auch leidest.

Genau diese Eigenschaft eines Racheaktes – eine andere Person erniedrigen, leiden lassen, ohne dass die von ihr verschuldete Ungerechtigkeit beseitigt wird und ohne dass die rächende Person bessergestellt wird – scheint Rache moralisch nicht legitimierbar, vielleicht sogar irrational zu machen. Zwar mag die rächende Person Genugtuung aus dem Zufügen von Leid empfinden, doch diese Gefühle liefern keine rechtfertigenden Gründe für den Racheakt. Positive emotionale Reaktionen, die aus dem Leiden Anderer (und generell aus etwas moralisch Schlechtem) resultieren, verringern nicht die moralische Schlechtigkeit des Leidens, sondern sind umgekehrt unangemessen.

Racheakte lassen sich auch dafür kritisieren, dass die vom Unrecht Betroffene die Wiederherstellung der Gerechtigkeit selbst übernimmt. Es gibt gute Gründe dafür, bei hinreichend hohem Unrecht die Entscheidung darüber, wie in der jeweiligen Situation auf das Geschehene

Unrecht reagiert werden sollte,¹ sowie die Ausführung der moralisch gebotenen Reaktion nicht derjenigen Person zu überlassen, der das Unrecht zugefügt wurde, sondern einer unabhängigen Instanz.

Dennoch, so meine Interpretation zweier Episoden aus *Wild Tales*, können Racheakte gerecht sein. Und mit »gerecht« meine ich: Ihre Ausübung ist unter Berücksichtigung aller relevanten Gesichtspunkte moralisch richtig. Jede andere Person an Stelle der beiden Rächenden mit analogen Fähigkeiten hätte nicht anders handeln sollen.

Hier ist ein Vorschlag einer Explikation dessen, worin ein Akt der Rache besteht: Eine Person A rächt sich an B, wenn A davon überzeugt ist, dass B ihr etwas Ungerechtes zugefügt hat, diese Überzeugung A einen motivationalen Grund dazu liefert, B nach Möglichkeit viel Leid zuzufügen, und A B solches Leid zufügt. Dass Handlungen dieses Typs gerecht sein können, finde ich verblüffend. Das will ich hier erklären. Wenden wir uns diesen Geschichten zu.

Legitime Rache I: Bomberchen

Diese Episode schildert den folgenden Racheakt. Der Sprengmeister Simón Fischer parkt sein Auto im absoluten Parkverbot, allerdings an einer Stelle, an der die Parkverbotsmarkierungen verblichen sind, weshalb er nicht wissen kann, dass er dort nicht parken darf. Sein Auto wird abgeschleppt. Wegen des abgeschleppten Autos kommt er zu spät zu einer Familienfeier, was seiner Ehefrau den Anlass liefert, sich von ihm zu trennen. Als Simón Fischer versucht, erst MitarbeiterInnen des Abschleppunternehmens, anschließend BeamteInnen der zuständigen Stadtverwaltung zu erklären, dass das Abschleppen ungerechtfertigt war, weil er nicht wissen konnte, dass er in einer Parkverbotszone stand,

¹ Sollte Versöhnung, Kompensation, Bestrafung oder etwas anderes angestrebt werden?

stößt er auf formale bürokratische Zurückweisung samt dem Hinweis, dass Nichtwissen nicht vor Strafe schütze. Nachdem sein Auto ein weiteres Mal abgeschleppt wird, sinnt er auf Rache. Er präpariert sein Auto mit Sprengstoff, lässt es im Parkverbot stehen, und, nachdem es auf dem Parkplatz des Abschleppunternehmens angekommen ist, lässt er das leere Auto per Fernzündung explodieren. Hierdurch werden zahlreiche Autos und das Gebäude des Abschleppunternehmens demoliert, aber keine Menschen getötet.

Warum ist dieser Racheakt moralisch richtig? Laut der Filmepisode ist Simón Fischer durch eine Verwaltungsinstitution – die Stadtverwaltung oder das in ihrem Auftrag tätige Abschleppunternehmen – Unrecht zugefügt worden. Eine Person, der Unrecht zugefügt worden ist, hat folgende Möglichkeiten, mit dem Unrecht umzugehen:²

- das Unrecht missbilligen, aber es tolerieren;
- dem für das Unrecht Verantwortlichen verzeihen;
- dafür sorgen, dass das ihr zugefügte Unrecht wiedergutmacht wird und es zukünftig nicht mehr geschieht;
- das zugefügte Unrecht vergelten;
- sich am für das Unrecht Verantwortlichen rächen.

Die erste Reaktion – Toleranz des zugefügten Unrechts – mag angemessen sein, wenn das geschehene Unrecht verhältnismäßig gering ist. Ist mir jemand in der U-Bahn mit Absicht auf den Fuß getreten, kann es in gewissen Umständen unter Berücksichtigung aller relevanten Gesichtspunkte moralisch richtig sein, dieses Unrecht zu tolerieren. Handelt es sich allerdings um schwerwiegende oder gar systematisch anmutende Ungerechtigkeiten, wie sie in der Episode dargestellt wurden, ist

² Einige dieser Handlungsoptionen habe ich Hughes und Warmke (2017) entnommen.

es, denke ich, nicht kontrovers, dass eine Missbilligung bei gleichzeitiger Toleranz eine unangemessene Reaktion wäre.

Simón Fischer hätte der Stadtverwaltung ihre Schuld vergeben, d. h. ihr verzeihen, können. Hierbei hätte er sich damit psychologisch abfinden müssen, dass das Abschleppen seines Autos ungerecht war, und keinen Groll auf die Stadtverwaltung mehr hegen. Vielleicht wäre seine Verärgerung erst mit der Zeit, durch Vergessen, vergangen. Doch Vergebung erscheint in der Episode »Bomberchen« gänzlich unangemessen. Denn, um einer ungerecht Handelnden vergeben zu können, ist es zumindest notwendig, dass die Handelnde ihre moralische Schuld einsieht und glaubwürdig versichert, zukünftig das Unrecht zu vermeiden. All das tut die Stadtverwaltung nicht. Hätte sich Simón Fischer psychologisch damit abgefunden, dass sein Auto ungerechterweise abgeschleppt wurde, wäre es keine Vergebung, sondern eine Kapitulation vor einer ungerechten Machtinstanz.

Wäre es aber für den Sprengmeister nicht moralisch geboten, sich dafür einzusetzen, dass das ihm zugefügte Unrecht wiedergutmacht wird? Das Unrecht ist ihm durch eine öffentliche Institution, die Stadtverwaltung, zugefügt worden. In einer gerechten institutionellen Ordnung, einem Rechtsstaat, gibt es andere Instanzen, die Gerichte, die mit der Autorität ausgestattet sind, öffentliche Institutionen dazu zu verurteilen, die durch sie zugefügten Ungerechtigkeiten zu kompensieren. Hätte sich Simón Fischer nicht an andere machtvolle Institutionen – Gerichte oder höhere Instanzen der Stadtverwaltung – wenden müssen, um dort anerkennen zu lassen, dass ihm das Abschleppunternehmen Unrecht zugefügt hat, und Wiedergutmachung durchzusetzen?

Ich bezweifle, dass dies in der geschilderten Episode eine moralisch angemessene Reaktion gewesen wäre. Zum einen war eine Konsequenz des Abschleppens die Trennung von seiner Frau. Diese un-

intendierte und nur zum Teil von der Stadtverwaltung verschuldete Nebenfolge – denn die Trennung wurde vermutlich nicht allein durch das Abschleppen verursacht – kann die Stadtverwaltung nicht wiedergutmachen. Eine höhere Instanz hätte also lediglich einen Teil des infolge des ungerechten Abschleppens zugefügten Leides wiedergutmachen können. Zum anderen aber deutet der Film an, dass Simón Fischer in einer nicht-idealen Welt lebt, in der staatliche Institutionen nicht gerecht verfasst sind. Nehmen wir an, in der Welt der Episode ist es für Simón Fischer tatsächlich aussichtslos, den institutionellen Weg einzuschlagen, um durchzusetzen, dass er zumindest für das Abschleppen kompensiert wird. Vielleicht hätte er sich politisch dafür einsetzen können, dass die staatlichen Institutionen gerechter gestaltet werden, doch auch das dürfte ein hoffnungsloses Unterfangen werden.

So befindet sich Simón Fischer in der folgenden Situation: Eine machtvolle Instanz – die Stadtverwaltung – hat ihm Unrecht zugefügt. Es gibt keinen aussichtsreichen Weg, um die machtvolle Instanz davon zu überzeugen, dass sie ungerecht gehandelt hat, und sie dazu zu bringen, das Unrecht wiedergutzumachen, oder der Instanz zu verzeihen. Um sich nicht vorwerfen zu müssen, dass er das geschehene Unrecht toleriert, verbleibt ihm keine andere Option als dem für das Unrecht Verantwortlichen ebenfalls zu schaden. Hierzu nutzt er die Macht aus, die ihm seine Expertise als Sprengmeister verschafft, und fügt durch Sprengung des Parkplatzes dem Abschleppunternehmen einen immensen physischen Schaden zu (und, wie die Episode weitererzählt, bringt er somit auch politische Institutionen ins Wanken, da im Zuge der öffentlichen Aufmerksamkeit Korruption in der Stadtverwaltung aufgedeckt wird).

Im Grunde ist der Racheakt von Simón Fischer eine Robin-Hood-Handlung: Wenn ein sehr machtvoller Akteur systematisch ungerecht handelt, seine Macht in der herrschenden politischen Ordnung nicht

eingeschränkt werden kann und es aussichtslos ist, ihn davon zu überzeugen, die Ungerechtigkeiten zu unterlassen, kann es moralisch legitim sein, mit Gegengewalt auf den machtvollen Akteur einzuwirken mit der Hoffnung, zu bewirken, dass er sein Verhalten ändert.

Nun könnte man einwenden, dass in dieser Episode nicht die Absicht der Rache diejenige Eigenschaft ist, derentwegen wir die Sprengung des Abschleppunternehmens billigen, sondern die Tatsache, dass dies ein Akt politischen Protestes gegen ungerechte Machtstrukturen ist, welcher letztendlich, so die Episode, sogar gerechte Konsequenzen mit sich bringt. Das ist möglich. Wenden wir uns daher einer weiteren Episode gerechter Rache zu, in der politische Motive jedenfalls definitiv keine Rolle spielen.

Legitime Rache II: Auf dass der Tod uns scheidet

Diese Episode spielt auf einer pompösen Hochzeitsfeier. Die Braut, Romina, erfährt, dass ihr gerade vermählter Bräutigam, Ariel, sie mit einer auf der Feier anwesenden Kollegin betrügt. Romina, zuinnerst verzweifelt und aufgelöst, flüchtet aus dem Hochzeitssaal aufs Dach. Dort sinnt sie auf Rache. An Ort und Stelle lässt sie sich auf Sex mit einem zufällig dort rauchenden Küchenmitarbeiter ein. Als Ariel, nach ihr suchend, sie beim Geschlechtsakt auf dem Dach findet, erklärt sie ihm, dass sie mit allen Männern, die ihr sympathisch erscheinen, Affären haben werde, dass sie ihn um sein Vermögen bringen werde, falls er sich von ihr scheiden lasse, und – sollte er sich aus Verzweiflung selbst umbringen – dass sie eh sein Vermögen erben werde. Anschließend kehrt sie in den Hochzeitssaal zurück und setzt die prunkvolle Party fort. Wild tanzend, schleudert sie Ariels Affäre in einen Wandspiegel. Die Party wird unterbrochen und Ariel, völlig aufgelöst, bricht in Tränen aus. Romina bittet die Fotografen, dies zu filmen, mit dem

Kommentar, diese Bilder würde sie auf ihrer nächsten Hochzeit vorführen. Ariels Mutter attackiert die Braut, es kommt zum Tumult zwischen den Gästen und Romina fällt in Ohnmacht. Nun erhebt sich Ariel, schneidet ein Stück von der Hochzeitstorte ab und reicht es seiner Frau. Die beiden küssen sich leidenschaftlich und die Gäste lassen die beiden allein.

Ich behaupte: Romina handelte moralisch richtig, als sie sich an Ariel rächte, indem sie ihn zutiefst erniedrigte. Sie hätte nicht anders handeln sollen. Wie lässt sich das begründen?

Ariel hat Romina Unrecht zugefügt, indem er sie betrogen hat. Sie hat nun die oben aufgezählten Optionen, mit dem ihr zugefügten Unrecht umzugehen: tolerieren, verzeihen, dafür sorgen, dass es zukünftig nicht mehr geschieht, es vergelten, sich rächen. Diese Handlungsoptionen zielen alle auf die Versöhnung zwischen den beiden. Sie alle bezwecken, dass diejenige Person, die das Unrecht verübt hat, und diejenige, der das Unrecht angetan wurde, beide weiterhin miteinander auskommen, dass weder die eine Missgunst auf die andere empfindet, noch, dass moralische Schuld auf einer der Personen lastet. Doch im Falle von Romina und Ariel ist es nicht ohne Weiteres klar, ob Versöhnung tatsächlich das beste Ziel ist, das sie anstreben sollten. Sie könnten sich auch voneinander trennen und (Unmut auf die oder den anderen hegend und Schuld ihm oder ihr gegenüber tragend) Lebenswege einschlagen, die die beiden nicht miteinander in Berührung bringen.³ Doch nehmen wir an, Versöhnung sei für die beiden besser als Trennung. Dann stehen Romina die oben genannten Handlungsoptionen zur Auswahl.

³ Eine solche Handlungsoption steht eigentlich auch dem Sprengmeister offen: Den Ort mit der ungerechten Stadtverwaltung verlassen und sich an einem anderen Ort, idealerweise mit einer gerechten Machtstruktur, niederlassen. Ich habe oben implizit angenommen, dass das keine realistische Option für Simón Fischer ist.

Toleranz des Betrugers ist für Romina aufgrund der ihr dadurch zugefügten tiefen psychischen Verletzung gar nicht möglich. Wäre es aber nicht gerecht gewesen, dass sie Ariel verzeiht, insbesondere, wenn er ihr versicherte, sie zukünftig nie wieder zu betrügen? Gemäß der Episode war Romina derart gedemütigt, dass sie nicht die Fähigkeit hatte, Ariel zu verzeihen. Doch ich bin ja auf der Suche nach einer Antwort auf die Frage, was in der Situation moralisch richtig wäre zu tun. Wäre es also nicht am besten gewesen, wenn Romina die Fähigkeit besessen hätte, selbst angesichts der tiefen seelischen Wunde, die Ariel ihr zugefügt hat, ihm die Schuld zu vergeben?

Um durch Verzeihung Versöhnung zu erlangen, müssen gewisse Bedingungen erfüllt sein: ein aufrichtiges Eingeständnis der Schuld und wahrhaftige Absichtsbekundung, das zugefügte Unrecht zukünftig zu vermeiden. Ariel wird in der Episode als ein sehr attraktiver, sich seiner männlichen Attraktivität bewusster junger Mann eingeführt. Nehmen wir an, er ist ein Mann, der gern Frauen verführt und, dank seiner Attraktivität, damit auch erfolgreich ist. Ich glaube, diese Eigenschaft macht es in der Episode unmöglich, dass Verzeihung eine ernst zu nehmende Option für Romina wird. Denn es gibt keinen Weg für einen Casanova wie Ariel, aufrichtig die Schuld einzugestehen und wahrhaftig zu versichern, keine Affären in der Zukunft zu haben.

Da Vergebung und Vermeidung zukünftigen Unrechts nicht ohne Weiteres möglich sind, bleiben für Romina die Optionen der Vergeltung und der Rache. Man könnte meinen, dass sie durch den Sex mit dem Küchenmitarbeiter auf dem Dach Ariels Betrug angemessen vergolten habe, damit die beiden quitt und so die Voraussetzungen geschaffen seien, dass sie sich versöhnen. Doch mir scheint, dass eine solche Vergeltung in der geschilderten Episode keine Versöhnung, sondern Abschreckung bewirkte: Da du mich betrogen hast, weißt du nun, dass auch ich dich betrogen habe und zukünftig betrügen werde, falls

du wieder fremdgehen solltest. Hätte Romina es bei der Vergeltung belassen, wäre keiner der beiden in der Beziehung glücklich geworden.

Romina geht über die Vergeltung hinaus, indem sie Ariel erniedrigt: Sie bringt ihn dazu, vor allen Gästen auf dem Boden sitzend zu weinen. Ihre Rache richtet sich darauf, eine Eigenschaft, mittels der er sie verletzt hat, nämlich seine Männlichkeit, zu demolieren. Dadurch, dass sie durch ihren Racheakt Ariel seine Maskulinität raubt und vielleicht sogar seinen Charakter verändert, schafft sie tatsächlich die Bedingung für eine Versöhnung zwischen den beiden.

*

Doch, Rache kann gerecht sein. Sind wir mit Ungerechtigkeiten konfrontiert, die von Akteuren mit Macht – seien sie öffentliche Institutionen, seien sie soziale Stereotypen – ausgehen, und bei denen es ein hoffnungsloses Unterfangen wäre, diese Akteure durch Vernunft dazu zu bringen, die Ungerechtigkeiten zu unterlassen, bleibt uns, wollen wir das Ziel der Herstellung der Gerechtigkeit nicht aufgeben, keine andere Wahl als den machtvollen Akteuren Leid zuzufügen.

Eine Welt ohne Rache wäre gewiss moralisch fortschrittlich. Doch es wäre eine ideale Welt, ohne machtvolle und gleichzeitig rational nicht zugängliche Akteure, nicht die uns vertraute und tatsächlich bestehende, nicht-ideale, Welt, in der wir miteinander zurechtkommen müssen. *Wild Tales* hat mich sehr bildlich daran erinnert.

Literaturverzeichnis

Hughes, Paul M./ Warmke, Brandon (2017). Forgiveness. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2017 Edition), Hrsg. Edward N. Zalta. Abrufbar unter: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/forgiveness/>(Stand: 13. 05. 18)

Also sprach Rustin Cohle

»True Detective« und Nietzsches Gedankenexperiment der ewigen Wiederkunft im Schulunterricht

Florian Heusinger von Waldegge

Bei der US-amerikanischen Krimiserie *True Detective* handelt es sich um eine Anthologieserie, die bisher aus zwei Staffeln mit je acht Episoden besteht. Besonders die erste Staffel, die von Nic Pizzolatto geschrieben und vom Sender HBO im Jahr 2014 veröffentlicht wurde, bekam viele positive Kritiken und stieß auf ein breites mediales und öffentliches Interesse. Dass dieser Krimi-Noir so viel Anklang fand, ist mit Sicherheit nicht nur seiner düsteren Atmosphäre und dichten Erzählweise zu verdanken, sondern auch und v. a. seinen gut geschriebenen Charakteren, die sich bei der Ermittlung eines Serienmörders im Süden Louisianas immer wieder mit existentiellen philosophischen Fragen konfrontiert sehen. Die »true detection« ist daher nicht zuletzt eine »philosophical detection« (siehe Brock 2017: 37). Ein wichtiges Leitmotiv der Serie ist Nietzsches berühmtes Gedankenexperiment von der ewigen Wiederkunft. Aus diesem Grund zeigt dieser Beitrag auf, wie die erste Staffel von *True Detective* für die Auseinandersetzung mit Nietzsches Kritik am Nihilismus im Schulunterricht fruchtbar gemacht werden kann. Um nicht unnötig zu spoilern, wird im Folgenden auf eine Darstellung der Handlung verzichtet. Vielmehr werden zunächst die Hauptcharaktere vorgestellt, um die Verbindung der Serie zur Philosophie Nietzsches und seines Gedankenexperimentes aufzuzeigen. In

Anschluss an einen kurzen Exkurs über die Funktionen und schulischen Potentiale von Gedankenexperimenten wird ein Vorschlag zur Unterrichtsgestaltung unterbreitet.¹

»Time Is a Flat Circle«: »True Detective« (Staffel 1) und der Nihilismus

Im Mittelpunkt der Serie stehen die beiden Detectives Martin »Marty« Hart (gespielt von Woody Harrelson) und Rustin Spencer »Rust« Cohle (gespielt von Matthew MacConaughey). Bei beiden handelt es sich um ambivalente Charaktere, die während der Aufklärung der Mordfälle mit den Dämonen der Vergangenheit kämpfen. Marty versucht die vielen schrecklichen Erlebnisse, die er während seiner jahrelangen Arbeit bei der Mordkommission gemacht hat, mit Alkohol und Affären zu kompensieren, während er gleichzeitig seine Familie als Refugium der heilen Welt instrumentalisiert (siehe Brock 2017: 38, Fn. 3). Rust flüchtet sich in seine Arbeit, weil er den Unfalltod seiner Tochter und die darauffolgende Scheidung von seiner Frau nie verkraftet hat. Während seiner Zeit als Undercoveragent wurde er selbst drogenabhängig und kam oft mit Gewalt in Berührung. Um die Erinnerungen erträglich zu machen, flüchtet er sich nicht nur in Alkohol, sondern auch in eine nihilistische Weltsicht – wenngleich er selbst sich in der ersten Folge (»The Long Bright Dark«) gegenüber Marty als Pessimisten bezeichnet: »Look, I consider myself a realist, all right, but in philosophical terms I'm what's called a pessimist.«

Tatsächlich verleihen erst die vielen Dialoge und Monologe, in denen Rust seine Weltsicht vor dem Hintergrund der Geschehnisse erläutert, der Serie eine gewisse Tiefgründigkeit. Denn obwohl seine Lebenseinstellung durch sein persönliches Schicksal motiviert ist, gehört

¹ Für hilfreiche Anmerkungen danke ich Herrn Dr. Tilo Klaiber.

Rust nicht zu den gewöhnlichen Das-Glas-ist-halb-leer-Pessimisten (siehe Hatab 2018: 179). Als jemand, der das menschliche Bewusstsein für einen tragischen Fehltritt der Evolution hält und glaubt, dass wir dazu programmiert sind, eine Bedeutung in unserem Leben zu sehen, obwohl dort keine ist, versucht er vielmehr seinen Pessimismus zu *be-gründen*. Dabei äußert er sich immer wieder nihilistisch – im Sinne der einschlägigen Definition Friedrich Nietzsches: »Nihilism: es fehlt das Ziel; es fehlt die Antwort auf das ›Warum?‹« (KSA 12, 9[35], 350).² Der Nihilismus leugnet im Gegensatz zum Pessimismus, dass irgendetwas im Leben Wert oder Bedeutung hat (siehe DiGeorgio 2018: 187) – und erweist sich damit als das Verbindungsstück zwischen der Philosophie Nietzsches und der Serie *True Detective* (siehe Brock 2017: 38).

Schließlich war es Nietzsche, der auf diejenige »Inconsequenz des Nihilisten« (KSA 12, 9[60], 366) hingewiesen hat, die auch Marty bei Rust aufdeckt: In der dritten Folge (»The Locked Room«) besuchen beide einen Zeltgottesdienst und Rust mutmaßt über den geringen IQ der Gläubigen. Im Kontext der darauffolgenden Kontroverse kritisiert Marty Rusts nihilistischen »Pathos des ›Umsonst‹« (ebd.) scharf: »[F]or a guy who sees no point in existence, you sure fret about it an awful lot. And you still sound panicked.« Denn wenn es keine Antwort auf das »Warum« gibt, wenn nichts im Leben Wert und Bedeutung hat, warum dann die ganze Empörung (siehe Brock 2017: 40 f.; Di Georgio 2018: 187)? Die Auseinandersetzung mit dem Nihilismus ist ein Leitmotiv der Serie, das im Zitat eines Gedankenexperimentes Friedrich Nietzsches seinen Kristallisationspunkt findet. In der fünften Episode (*The Secret Fate of All Life*) sagt Rust in einer Schlüsselszene der Serie:

² Zum Verhältnis von Nihilismus und Pessimismus und zum Nihilismus Rustin Cohles siehe Brock 2017: 39–43.

Someone once told me that time is a flat circle. Everything we've ever done or will do, we're gonna do over and over again. And that little boy and that little girl, they're gonna be in that room again and again and again forever.

Rust spielt hier auf die vorherige Begegnung mit dem Kinderschänder Reggie Ledoux an. Als er versucht diesen zu verhaften, schleudert Ledoux ihm entgegen, dass sich diese Szene wiederholen werde, da die Zeit ein »flacher Kreis« sei, worauf Rust antwortet: »Is that Nietzsche? Shut the fuck up!« Zur Verhaftung von Ledoux kommt es jedoch nicht mehr. Marty erschießt ihn, nachdem er die misshandelten Kinder in einem Verschlag gefunden hat (siehe Brock 2017: 52). Im Kontext der Serie wird nie erklärt, was es bedeutet, dass die Zeit ein »flacher Kreis« ist, aber der Bezug zu Nietzsches berühmten Gedankenexperiment der ewigen Wiederkunft ist offensichtlich. In der *Fröhlichen Wissenschaft* (KSA 3) heißt es im vorletzten Aphorismus:

Das größte Schwergewicht. – Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: »Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Große deines Lebens muß dir wiederkommen, und alles in derselben Reihe und Folge – und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!« – Würdest du dich nicht nie-

derwerfen und mit den Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redete? Oder hast du einmal einen ungeheuren Augenblick erlebt, wo du ihm antworten würdest: »Du bist ein Gott und nie hörte ich Göttlicheres!« Wenn jener Gedanke über dich Gewalt bekäme, er würde dich, wie du bist, verwandeln und vielleicht zermalmen; die Frage bei allem und jedem: »willst du dies noch einmal und noch unzählige Male?« würde als das größte Schwergewicht auf deinem Handeln liegen! Oder wie müßtest du dir selber und dem Leben gut werden, um nach nichts *mehr zu verlangen* als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung? (KSA 3, 570)

Der darauffolgende letzte Aphorismus ist identisch mit der Anfangspassage des kurz danach erschienenen Werkes *Also sprach Zarathustra*. Während bei Nietzsche Zarathustra der Lehrer der ewigen Wiederkunft ist (KSA 4, 270–277), ist das bei *True Detective* Rustin Cohle. Und aus eben diesem Grund bietet sich die Serie auch für den Schulunterricht an: Denn obwohl man mit den dort behandelten Themen sehr sensibel umgehen muss, enthebt sie Nietzsches Gedankenexperiment des historischen Kontextes und zeigt, dass der Nihilismus nicht bloß eine rein theoretische Position ist. Schließlich geht es hier nicht nur um »diese Spinne« und »dieses Mondlicht«. Das Schwergewicht, das auf Rustin Cohle lastet, zeigt deutlicher als Nietzsche selbst, warum der Gedanke der ewigen Wiederkunft »zermalmen« kann.

»Stell dir vor ...«: Das Gedankenexperiment im Philosophieunterricht

Gedankenexperimente gehören seit jeher zur philosophischen Begriffsarbeit (siehe dazu genauer Bertram 2012: 30–35). Denn durch sie

kann der Mensch seine immer bloß lückenhafte, faktische – aber begrifflich vermittelte – Erfahrung überschreiten, indem er sich mögliche Erfahrungen in Gedanken vorstellt und anschließend überprüft. Auf diese Weise lassen sich theoretische Annahmen über die Welt und praktischen Orientierungen in der Welt kritisch hinterfragen (siehe Hubig 2016: 173).

Gedankenexperimente grenzen sich durch andere Weisen des Philosophierens *prima facie* durch ihre »Wenn-Dann-Form« ab. Zwar sind letztlich schon Prognosen Gedankenexperimente (da sie dem Realitätstest ausgesetzt sind), philosophisch relevanter und interessanter sind jedoch kontrafaktische Gedankenexperimente, die entweder nicht realisierbar sind, oder von deren Realisierung aufgrund von technischen, ökonomischen oder moralischen Gründen abgesehen wird (siehe ebd.: 173 f.). In Anschluss an Daniel Cohnitz (2006: 74–79) unterscheidet Georg Bertram drei Typen von Gedankenexperimenten (siehe Bertram 2012: 36–45):

1. Gedankenexperimente, die Thesen oder begriffliche Zusammenhänge erklären.
2. Gedankenexperimente, die begriffliche Schärfungen bzw. begriffliche Innovationen provozieren.
3. Gedankenexperimente, die auf die Änderung bestimmter Überzeugungen zielen. Sie argumentieren entweder konstruktiv für oder destruktiv gegen eine bestimmte These.

Gedankenexperimente sind zweifellos nicht immer dazu geeignet, Thesen zu klären, begriffliche Schärfungen vorzunehmen oder Überzeugungen zu ändern – besonders dann nicht, wenn philosophische Probleme zu detailliert und zu komplex werden. Schließlich implizieren sie

Interpretationsspielräume, die zu Differenzen und einem unbefriedigenden Streit über Intuitionen führen können (siehe Züricher 2016: 315). Im Kontext des Philosophieunterrichts bieten sie jedoch ein erhebliches Lernpotential. Schließlich beschäftigt man sich hier in der Regel nicht mit den kleinsten Details philosophischer Probleme, wie es in der philosophischen Forschung der Fall ist. Gedankenexperimente bieten vielmehr die Möglichkeit, eine anschauliche »Vergleichshinsicht« zu unserer aktuellen Welt zu schaffen, da sie philosophische Probleme auf die wesentlichen Aspekte reduzieren bzw. die vorgestellte Erfahrungen von Ablenkungen bereinigt sind. Als heuristisches Mittel können sie dazu benutzt werden, um zentrale Begriffe wie Gerechtigkeit, Wissen, Glück, Moral usw. zu klären und um darauf aufbauend Argumente zu entwickeln (siehe ebd.: 317). Neben dem Aspekt der Reduktion ist aber hinsichtlich des Unterrichts v. a. der Aspekt der Kreativität von Bedeutung. Durch ihren prognostischen oder kontrafaktischen Charakter sind sie ungewöhnlich, vielleicht auch überraschend oder provokant, können dadurch Empathie ermöglichen oder neue Sichtweisen eröffnen. Sie eignen sich also besonders, um zu motivieren und Interesse am Unterrichtsgegenstand zu wecken.

»The Secret Fate of All Life«: Ein Vorschlag für den Unterricht

Die Auseinandersetzung mit *True Detective* und Nietzsches Gedankenexperiment von der ewigen Wiederkunft bietet sich v. a. in der Sekundarstufe II an, um verschiedene kompetenzorientierte Lernziele zu erreichen. Die Schüler*innen können anschließend etwa sinngebende Werte und Normen nennen, die philosophische Position des Nihilismus und seine lebensweltlichen Motive erläutern, sowie Nietzsches Gedankenexperiment rekonstruieren und seine Kritik am Nihilismus

überprüfen. Wichtig ist dabei, dass das Gedankenexperiment im Unterricht nicht bloß vorgestellt und interpretiert, sondern auch wirklich *durchgeführt* wird.

Im Kontext der Hinführung sollten verschiedene Ausschnitte aus *True Detective* auf YouTube (oder ggf. die komplette fünfte Episode) gemeinsam angeschaut werden. Die Schüler*innen sollten zudem die oben genannte Szene, in der Nietzsches Gedankenexperiment paraphrasiert wird, deutlich vor Augen haben. Wichtig ist auch, dass der inhaltliche Kontext bekannt ist. Denn Rust ist offenbar nicht wirklich der Überzeugung, dass sich alles wiederholt. Schließlich glaubt er weder an Gott, noch interessiert er sich für theoretische Physik. Vielmehr betont er, dass unsere Zeit vom Standpunkt der Ewigkeit betrachtet, »flach« erscheint – und das hat eine nihilistische Pointe: Unsere Handlungen, unsere Entscheidungen und unser gesamtes Leben haben keine Bedeutung (siehe DiGeorgio 2018: 189 f.). Es sollte von Anfang an klar herausgestellt werden, dass es sich um ein Gedankenexperiment – und nicht um eine kosmologische These – handelt. Je nach Kontext der Unterrichtsstunde lassen sich verschiedene Leitfragen zum eigenen Durchspielen des Gedankenexperimentes entwickeln, die die Schüler*innen möglichst selbständig entwickeln sollten. Etwa: »Nehmen wir an, die Zeit wäre wirklich ein flacher Kreis und alles würde sich wiederholen:

1. Welchen Sinn hätte das Leben noch?
2. Würde/Sollte man sich an anderen Werten orientieren?
3. Wäre Rustin Cohles pessimistische/nihilistische Weltsicht gerechtfertigt?

Evtl. stoßen die Schüler*innen von selbst (oder angeregt durch die Kritik von Marty) auf die nihilistische Inkonsequenz, auf die Nietzsche

hingewiesen hat (s. o.). In Anschluss an diese intuitive Problemlösung sollte der Originaltext aus der *Fröhlichen Wissenschaft*, auf den in *True Detective* angespielt wird, vorgestellt und bearbeitet werden. Auch Nietzsche führt die Lehre von der ewigen Wiederkehr explizit als alternative Darstellung des Weltgeschehens und nicht als wissenschaftliche Hypothese ein (siehe Luckner 2010: 68).³ Für ihn handelt es sich jedoch – anders als bei Rust – um die »höchste Formel der Bejahung, die überhaupt erreicht werden kann« (KSA 6, 335). Das Gedankenexperiment zielt also auf die Änderung bestimmter Überzeugungen. Dabei ist es zunächst destruktiv, insofern Pessimismus und Nihilismus überwunden werden sollen (siehe DiGeorgio 2018: 192). Allerdings hat es auch eine konstruktive Komponente, insofern es indirekt dafür plädiert, dass sich der Mensch selbst den Sinn des Lebens geben muss: »Die Vergangnen [sic!] zu erlösen und alles ›Es war‹ umzuschaffen in ein ›So wollte ich es!‹ – das hiesse [sic!] mir erst Erlösung!« (KSA 4, 179)

Das Gedankenexperiment ist zwar nicht besonders voraussetzungsreich, kann aber trotzdem leicht missverstanden werden, wie man an Rustin Cohle sehen kann (von dem wir allerdings nicht wissen, ob er Nietzsche im Original gelesen hat). Die zu bearbeitende Aufgabenstellung hängt deshalb vom Vorwissen der Schüler*innen ab – evtl. können zur Interpretation auch noch andere Stellen aus Nietzsches Werk (oder seinem Nachlass) herangezogen werden. Es bietet sich an, die im Gedankenexperiment aufgeworfenen Fragen (s. o.) direkt von

³ Sonst wäre auch nicht zu verstehen, warum Nietzsche, der mit den antiken Vorstellungen des zyklischen Geschichtsverlaufs vertraut war, immer wieder betont hat, dass es sich um seinen wichtigsten, tiefsten und schwersten Gedanken handelt, den die Menschen noch nicht bereit sind zu denken. Wahrscheinlich hielt er den Gedanken der ewigen Wiederkehr jedoch zumindest zeitweise nicht nur für ein autosuggestives Hilfsmittel der Lebensgestaltung, sondern auch für eine kosmologische Wahrheit (siehe Luckner 2010: 67 f.; Safranski 2015: 237).

den Schüler*innen beantworten zu lassen. Alternativ kann man Interpretationsthesen zusammenstellen, zu denen sie begründet Stellung nehmen müssen. Etwa: Das Gedankenexperiment plädiert dafür, dass ...

1. ... der Mensch in einem sinnlosen Leben gefangen ist.
2. ... man so leben soll, dass jeder Augenblick genauso wiederkommen darf.
3. ... der Mensch selbst für den Sinn seines Lebens zuständig ist.
4. ... es keine Werte gibt, für die es sich zu leben lohnt
5. ... der Gedanke der ewigen Wiederkunft kaum zu ertragen ist.

Im Kontext der Analyse sollte deutlich werden, dass Nietzsche etwas anderes mit dem Gedanken der ewigen Wiederkunft intendiert als Rust. In der Transferphase kann das Gelernte nochmal zur Anwendung gebracht werden, um zu sehen, wo genau dessen Interpretationsfehler liegt. Dazu bietet sich eine Szene aus *The Secret Fate of All Life* an, in der Rust zwei anderen Detectives den Gedanken der ewigen Wiederkunft erläutert:

[A]nd you are reborn, but into the same life that you've always been born into. I mean, how many times have we had this conservation, detectives? Well, who knows? When you can't remember your lives, you can't change your lives, and that is the terrible and the secret fate of all life. You're trapped ... like a nightmare you keep waking up to.

Für Rust ist der Gedanke der ewigen Wiederkunft vor dem Hintergrund des Todes seiner Tochter und der schrecklichen Erfahrungen, die er im Kontext seiner Arbeit macht und gemacht hat, das größte

Schwergewicht. Allerdings übersieht er dabei, dass das Gedankenexperiment keineswegs die Sinnlosigkeit des Lebens oder die Gefangenschaft in einem Albtraum nahelegt. Denn wenn sich das Bewusstsein, wie Rust sagt, nicht der endlosen Wiederholungen erinnern kann, so stünde es immer wieder vor neuen Anfängen – auch wenn der Dämon irgendwann die Rechnung präsentiert (siehe Safranski 2015: 236). Wenn es jedoch der endlosen Wiederholungen gewahr wäre, könnte es sein Leben ändern. Dann aber würde nicht dasselbe wiederkehren, sondern allenfalls das Gleiche. Die Zeit ist also kein flacher Kreis, wie auch Zarathustra sieht (siehe KSA 4, 200; Luckner 2010: 69–71). Allerdings schreibt Nietzsche, dass uns schon der Gedanke der *Möglichkeit* der ewigen Wiederkehr »erschüttern und umgestalten« kann (KSA 9, 11[203], 523 f.). Schließlich mag die gedankliche Vorstellung der ewigen Wiederholung einiger Erfahrungen erschrecken, sie provoziert aber auch dazu, das Leben trotz seiner Tragik so zu gestalten, dass wir es prinzipiell bejahen können: »War das das Leben? Wohlan! Noch Ein [sic!] Mal!« (KSA 4, 199).

Literaturverzeichnis

- Bertram, Georg W. (2012). Fiktionale Reflexionen von Begriffen. Zur Theorie philosophischer Gedankenexperimente. In: Ders. (Hrsg.), Philosophische Gedankenexperimente. Ein Lese- und Studienbuch. Stuttgart: Reclam, 27-78.
- Brock, Eike (2017). Nietzsche in Carcosa. Der Nihilismus und die ewige Wiederkehr des Bösen in True Detective 1. In: Mark Arenhövel/Anja Besand/Olaf Sanders (Hrsg.): Wissenssümpfe. Die Fernsehserie True Detective aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln. Wiesbaden: Springer VS, 37-56.

- Cohnitz, Daniel (2006). Gedankenexperimente in der Philosophie. Paderborn: Mentis.
- DiGeorgio, Paul A. (2018). Eternal Recurrence and the Philosophy of the »Flat Circle«. In: Jacob Graham/Tom Sparrow (Hrsg.): True Detective and Philosophy. A Deeper Kind of Darkness. Hoboken/Chichester: Blackwell Philosophy, 186-195.
- Hatab, Lawrence J. (2018). Time Is a Flat Circle. Nietzsche's Concept of Eternal Recurrence. In: Jacob Graham/Tom Sparrow (Hrsg.): True Detective and Philosophy. A Deeper Kind of Darkness. Hoboken/Chichester: Blackwell Philosophy, 179-185.
- Hubig, Christoph (2016). Gedankenexperiment. In: Philipp Richter (Hrsg.): Professionell Ethik und Philosophie unterrichten. Ein Arbeitsbuch. Stuttgart: Kohlhammer, 173-179.
- KSA: Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter, 1988.
- Luckner, Andreas (2010). Die ewige Wiederkehr des Gleichen. In: Der Blaue Reiter (29), 67-71.
- Safranski, Rüdiger (2015). Nietzsche. Biographie seines Denkens. Frankfurt/M: Fischer.
- Züricher, Tobias (2016). Gedankenexperimente. In: Jonas Pfister (Hrsg.): Neues Handbuch des Philosophie-Unterrichts. Bern: utb, 313-330.

Zur moralischen Erbaulichkeit von »Bad Banks«

Ökonomische Moral und moralische Ökonomie (in) einer TV-Serie

Thomas Potthast

Einleitung: »Bad Banks« als ethische Fallstudie?

»Welchen Preis hat Deine Moral« – mit dieser schmissigen Frage wird begrüßt, wer die Website einer erfolgreichen TV-Serie aufsucht.¹ Wenn die sechsteilige Serie aus dem Jahr 2018, die insgesamt etwas über drei Stunden Spielzeit umfasst, dabei *Bad Banks* heißt, dann ist ein mindestens zweigängiges Moral-Menü angerichtet: Der erste Hauptgang tischt Wohlbekanntes auf, denn wenn ein »Preis der Moral« eines Menschen formuliert wird, dann scheint beruflicher Erfolg dem Anstand geradezu kontradiktorisch, oder besser: im Sinne eines Nullsummenspiels gegenüber zu stehen: Mehr Moral bedeutet weniger Erfolg und *vice versa*. Das ist ein Narrativ, das weit verbreitet ist und in dem beruflicher, nicht nur ökonomischer, Erfolg als entweder amoralisch oder gar unmoralisch verstanden wird, so dass die Hinzufügung des Moralischen eben als mögliche Einschränkung der Erfolgsperspektive modelliert wird. Der zweite Hauptgang ist eine Art *plat surprise*, denn es geht um

¹ <https://www.zdf.de/serien/bad-banks> (Stand: 15. 05. 2018).

eine schurkische Institution versus ..., ja was ist eigentlich der Gegensatz zu einer bösen Bank – etwa eine gute? Kann es die geben, vielleicht die nette Kreissparkasse gegenüber oder gar eine »Ethikbank®«? Letztere gibt es wirklich, und sie wirbt mit einem geradezu lyrischen Motto: »Berühr die Welt mit fairem Geld.«² Was uns wieder auf den ersten Hauptgang verweist, inwiefern eigentlich eine Bank – und »Banker*in als Beruf« – überhaupt moralisch sein kann und sein darf. Diese beiden Serviervorschläge des Moralischen im Finanz- und Bankensektor bilden die zentralen Bestandteile für den (Fernseh-)Konsum von *Band Banks*.

Im Folgenden sei genauer erkundet, welche Art von Moral die Serie *Bad Banks* vorstellt, wie das Moralische verhandelt wird und ob sich daraus vielleicht etwas für die Ethik – als philosophische Reflexionsdisziplin der Moral – lernen und lehren lässt. Da derzeit Serien »in den Medien« einen erheblichen *hype* erfahren, sei weiter gefragt, ob die Form (Fernseh-)Serie sich in einer besonderen Weise für solche ethischen Vermittlungen des Lebensweltlichen, hier mit Bezug auf das Finanz-Ökonomische, eignet.

Dabei werde ich gleichsam klassisch (und) meta-reflexiv vorgehen und zunächst den Inhalt vorstellen, was gleich das erste methodische Problem aufwirft: Lässt sich bei einer Erzähl- und Kunstform wie dem Film der Inhalt sinnvoll von der (Darstellungs-)Form trennen, oder wird hier gleichsam mit dem analytischen Instrument der Auftrennung das zerstört, was eigentlich als Einheit verstanden und erklärt werden soll? Ich plädiere hier für ein etwas widersprüchliches Prozedere: Zunächst stelle ich zwei Inhaltsdarstellungen vor, die ich auf einer Metaebene betrachten werde – und drücke mich insofern um die oben aufgeworfene Schwierigkeit herum. Dann gehe ich auf einige, durch-

² <https://www.ethikbank.de/> (Stand: 15. 05. 2018).

weg wohlwollende, Rezeptionen der Serie *als Serie* aus deutschen »Qualitätsmedien« ein und nehme – ausdrücklich als Laie – den Versuch vor, die Bildsprache und den Inhalt zusammen zu betrachten, um abschließend nochmals zu fragen, welche moralische Ökonomie und welche Ökonomie des Moralischen in »Bad Banks« verhandelt wird. Mit letzter Formulierung ist ein weiterer Ausgangspunkt angedeutet, dass nämlich das Ökonomische keinesfalls *sui generis* dem Moralischen gegenübersteht, sondern dass beide sich gegenseitig systematisch bedingen – und dass »Bad Banks« diesbezüglich, das sei vorweggenommen, naïv – und enttäuschend – im allzu Konventionellen verhaftet bleibt.

Inhaltsdarstellungen von »Bad Banks«

Es sei hier im Sinne des gleichsam strikt Offenen im öffentlichen Mediendiskurs erlaubt, ausführlicher aus der Wikipedia zu zitieren:

Im Mittelpunkt der Serie steht die junge Investmentbankerin Jana Liekam (Paula Beer), die als Finanz-Strukturierer bei der »Crédit International Financial Group« in Luxemburg arbeitet. Unmittelbar nach ihrer Entlassung wechselt sie, dank der Hilfe ihrer ehemaligen Chefin Leblanc (Désirée Nosbusch), zur »Deutschen Global Invest« (DGI) nach Frankfurt. Für diese Empfehlung fordert Leblanc später Insiderinformationen über ihren neuen Arbeitgeber. Jana findet heraus, dass die DGI ihre Bilanz manipuliert hat. Die DGI hat ein gescheitertes Finanzprodukt an eine geheime Tochtergesellschaft, also an sich selbst, verkauft. Jana macht weiter Karriere und ihr wird die Finanzierung des Städtebauprojekts Leipzig 2025 übertragen. Sie findet dabei heraus, dass die Credit International und die Deutsche Global fusionieren wollen, und Leblanc Interesse am

Chefposten des Investmentbankings hat. Dieses Wissen nutzt sie zu ihrem Vorteil und stürzt die DGI durch einen Leak in eine Krise. In einer staatlichen Rettungsaktion werden die beiden Investmentbanken zwangsfusioniert. Jana verdient daran durch Insiderhandel mehrere Millionen. Gemeinsam mit zwei Kollegen aus ihrem Leipzig-Projektteam beschließt sie, weiter für die Bank zu arbeiten und ihr Wissen über die Führungskräfte für ihre Karrieren zu nutzen.³

Bemerkenswert an dieser Darstellung ist, dass ausschließlich die beiden Hauptprotagonistinnen genannt sind – eine wunderbar ironische Brechung der »Jungswelt« im Finanzsektor, und auch ein Statement über den Film, in dem es zwar vor mächtigen und wichtigen Männern wimmelt, die aber irgendwie lediglich den – nun ja – »schönen« Hintergrund für die beiden handelnden Frauen bilden. Ebenfalls in diese Richtung interpretieren lässt sich, dass das Vorhandensein einer Tochter der Hauptfigur nicht zu den wichtigen Informationen zu gehören scheint. Film und diese Kurzdarstellung setzen klare Standards: Muttersein als Teil des Privaten (dazu mehr weiter unten) ist nicht wirklich wichtig in der Finanzwelt.

Was sich in der Inhaltsschilderung andeutet, ist die Ubiquität von moralischen und rechtlichen Regelverstößen, die gleichsam der Handlungsraum sind, in dem sich dann einzelne Personen, insbesondere aber längst nicht nur die Hauptfigur, bewegen müssen. *De facto* erscheint also die Finanzwelt keinesfalls als amoralischer, sondern eindeutig als unmoralischer Raum, was eher eine Stereotypie reproduziert. Dies zeigt sich auch in dem schriftlichen *teaser*, mit dem die Serie vom Sender vorgestellt wird:

³ https://de.wikipedia.org/wiki/Bad_Banks (Stand: 10. 05. 2018).

Eine junge Bankerin wird in eine Intrige verstrickt, die sie zwingt, ihrer eigenen Bank zu schaden. Die Krise, die daraus resultiert, gerät außer Kontrolle. Und bis zur letzte Sekunde bleibt es spannend, wer verliert und wer gewinnt. In der Welt des Investmentbankings bewegt sich die genialisch talentierte Bankerin Jana wie ein Fisch im Wasser. Aber steckt nicht vielmehr ein Haifisch in ihr?⁴

Ein Mensch wird von einem anderen Menschen gezwungen, etwas zugleich Unmoralisches und Illegales zu tun. Ganz im Duktus von Goethes Moral des Zauberlehrlings gerät aber (fast) alles außer Kontrolle, so dass sich mancher kluge Plan in allerlei Katastrophen auflöst. Doch dabei bleibt es nicht: Die Hauptperson selbst wird in Frage gestellt, sie scheint nicht allein Opfer, sondern auch – böse – Täterin zu sein, und im Finanzsektor kann dies offenbar nur mit dem stereotypen Verweis auf »Haifische« erfolgen.

Kurz zusammengefasst: *Bad Banks* schildert die Finanzwelt als Welt unmoralisch Handelnder, die zugleich aber immer wieder eigene moralische Dilemmata erfahren und sich vor Entscheidungen gestellt sehen, die sie mehr oder weniger (un)frei entscheiden müssen. Sie sind in komplexer Weise Opfer und Täter zugleich – aber am Ende muss der Staat für die schurkische Gier der führenden ProtagonistInnen zahle, nicht die gesamte Finanzwelt oder zumindest die Deutsche Bank – denn das ist mehr als offensichtlich das, was im Film die DGI ist. Im Kleinen komplex, im Großen eher plakativ – so ist *Bad Banks* moralisch aufgestellt.

⁴ <https://www.zdf.de/serien/bad-banks> (Stand: 15.05.2018).

Rezeptionen von »Bad Banks« als Serie

In den USA produzierte Serien wie *The Sopranos* haben lange vor Streaming-Phänomenen wie *Game of Thrones* oder *House of Cards* im Feuilleton und bei Menschen, die sich eher Intellektuellen zurechnen und nicht denjenigen, die deutsche TV-Serien wie *In aller Freundschaft* oder ähnliches sehen, zur Aussage geführt, dass deutsche Serien nicht gut und anspruchsvoll seien und dass »Amerika« dies eben besser könne. Kellermann (2016) verweist hier auf ein ganzes Set von Mängeln in deutschen Serien: »eindimensionale Hauptfiguren, schwache Beziehungsebenen, unklare thematische Fokussierungen, mangelndes Bewusstsein für Wertekonflikte [sic! T. P.], direkte und erklärende Dialoge«, und die Notwendigkeit, eine »implizite Dramaturgie« so zu gestalten, dass Wissen und Nichtwissen dergestalt auftreten, dass RezipientInnen weder gelangweilt noch verwirrt sind. Kellermann verweist aber auch darauf, dass hier »fremde« Serien per se einen Vorteil haben (können): »Eine amerikanische (oder dänische, französische etc.) Serie zu schauen, ist also ein wenig wie in Urlaub fahren.« (ebd.)

Vielleicht ist ja ein Film über die »Finanzwelt« – ähnlich wie Krimis – für viele RezipientInnen eine Art Inlandsurlaub, und *Bad Banks* hat in jedem Fall dramaturgisch seine Lektionen gelernt, wie Ursula Scheer in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung konstatiert:

Eine der großen Stärken von »Bad Banks« liegt darin, dass uns der Drehbuchautor Oliver Kienle Erklärdialoge erspart, denen man im öffentlich-rechtlichen Fernsehen sonst unentwegt begegnet. Wir bewegen uns unter Figuren, die in denglischem Investment-Sprech unter extremem Druck hochkomplexe Finanzprodukte verticken; und bis auf eine Szene, in der ein Ver-

such, verständlich zu machen, was sie da genau tun, mehr parodiert als unternommen wird – Luc (Marc Limpach), zu Sozialstunden verdonneter Banker in der Sinnkrise, textet Obdachlose in der Suppenküche zu –, steht das alles für sich. (Scheer 2018)

Offenbar mag »das Feuilleton« also den oder die Erklär-Bären nicht, sondern es ist wichtiger, eine bestimmte ästhetische Haltung zu (re-)produzieren: »Der Look der Serie ist kühl durchgestylt wie das Berufsleben ihrer Charaktere« (ebd.). Hier liegt dann aber auch ein gewisses Problem, denn die *Coolness* reproduziert wiederum Stereotypen, die über das Wesen des Bankwesens bestehen, und die dabei gerade nicht gebrochen werden: Gutes Aussehen ist essentiell, gearbeitet wird rund um die Uhr, zwischendrin wird »gefeiert« und gekokst, teuer gegessen und auch mehr oder weniger erfolgreich sexuelle Triebabfuhr betrieben, mit moralisch teils fraglichen Praktiken – irgendwie also, wie sich »Klein-Frieda« und »Klein-Fritzchen« die fremde Finanzhai-Welt vorstellt. Auch hier sind im Kleinen moralische Konfliktlagen der ProtagonistInnen durchaus komplex und anspruchsvoll jenseits des Trivialen gezeichnet, im Großen aber bleibt der breite Pinselstrich.

Der Fokus aufs Private zeigt sich auch in einem anderen Lob: Es gehe um »Menschen, die mit Milliarden jonglieren und dabei letztlich nur wie besessen ihren eigenen Wert ausloten«, wie es David Denk (2018) in der Süddeutschen Zeitung formuliert. Das Menschliche, der lokale Konflikt und der scheinbar bemerkenswerte Befund, dass auch BankerInnen Menschen sind, stehen im Vordergrund, und die Bühne, der große institutionelle, ja globale Kontext, besteht aus klassischen Sterotypen-Requisiten.

Nicht fehlen darf in der Medien-Rezeption der in Deutschland inzwischen obligatorische »Realitäts-Check« – für fiktionale Stoffe besonders apart. Offenbar brauchen Film und Serie, egal welche hanebüchernen »Zufälle«, Konstellationen, Widersprüche ansonsten bestehen, immer eine Basis, die mit – ja womit eigentlich? – dem Gezeigten in der »Realität« überstimmen muss. Beispielhaft ein Beitrag von Deutschlandfunk:

»Die Serie macht Spaß«, sagt Thomas Mayer. »Aber ich muss sagen, der Alltag sieht nicht ganz so wild aus, wie es in dem Film dargestellt wird.« Mayer kennt diese Welt. Er arbeitete bei der US-Investmentbank Goldman Sachs, war einst Chefvolkswirt der Deutschen Bank, derzeit baut er für die Vermögensverwaltung Flossbach von Storch AG in Köln eine Denkfabrik auf. Ein Klassiker sei natürlich das Klischee des Kokain-schnupfenden Bankers. »Ich habe das nie erlebt«, stellt Mayer klar. Es werde durchaus vieles richtig angerissen, aber zugleich filmisch überhöht. (Billerbeck 2018)

Wer hätte das je geahnt: Es gibt eine filmische Überhöhung, selbstredend hat die Gewährsperson nie selbst inhaliert – Pardon: andere schnupfen gesehen –, aber insgesamt hat der Film in seiner *Coolness*, in der die ProtagonistInnen gezeichnet werden, und der zweifellos handwerklich gut gemachten atemlosen Spannung doch Spaß gemacht. Und die Moral jenseits des Drogenkonsums? Im selben Beitrag behauptet der »wahre« Investmentbanker weiter: »Was ist Gier?«, relativiert Mayer in Bezug auf seine Branche. »Jeder möchte einen guten Job machen.« (ebd.)

Vielleicht ist in diesem Fall der Realitäts-Check gar nicht auf den Film bezogen, sondern auf die moralische Qualität der Gewährsperson, was in der Tat manches Vorurteil unverantwortlichen Verharmlosens durch den »Realitäts-Check« bestätigen würde: Alle möchten nur gute Arbeit leisten, für katastrophale Folgen ist niemand so recht verantwortlich, höchstens die ganz großen Tiere (vgl. dazu im nächsten Abschnitt).

Zur Ästhetik von »Bad Banks«

Mit aller gebotenen Vorsicht und ausdrücklich subjektiv seien einige eigene Rezeptions-Bemerkungen zur Ästhetik vorgestellt: Der Film und seine Hauptprotagonistinnen sind wirklich *cool*. Die Orte des Geschehens, Frankfurt und Luxemburg als Finanzorte, sind mit beeindruckenden, oft dunklen, nächtlichen Kamerafahrten im Überblick und zum Teil im Gebäudedetail erschlossen, sie strahlen immer (auch) die klare Kälte des Finanzwesens aus. Gewisse Wiederholungen erfüllen den Zweck, dass sich die Betrachtenden leicht orientieren, was gerade bei einer Serie aber zuweilen etwas zu viel Zeit und Raum bei den Vor- und Abspinnen und den Was-bisher-geschah-Sequenzen einnimmt und mir allzu redundant erscheint. Die Menschen, insbesondere aber nicht nur die beiden Hauptdarstellerinnen sind schöne, noch in der Verzweiflung stets gutaussehende Menschen, was geradezu Aristoteles' verstörendes Diktum aus der Nikomachischen Ethik zu affirmieren scheint, dass hässliche Menschen nicht der vollen Glückseligkeit teilhaftig werden könnten. Auch hier scheint mir die Botschaft eine sehr konventionelle zu sein, dass, wer im Finanzbusiness weit nach oben will, fit und extrem leistungsbereit, schön und mit Sinn für (die eigene) Ästhetik ausgestattet sein muss. Ausnahmen bestätigen im Film eher

diese Regel. Filmästhetisch werden also äußerliche aber immens wichtige und moralisch ggf. zweifelhafte Normen und Werte keinesfalls gebrochen oder in Frage gestellt, sondern affirmiert.

Ökonomische Moral und moralische Ökonomie – ein Lehrbeispiel in Serie?

Lässt sich für die Ethik, die anwendungsbezogene vor allem, etwas aus *Bad Banks* lernen oder anderweitig für Lehr-Lern-Prozesse anfangen? Meine abschließende Antwort fällt eher skeptisch aus.

Mit der ökonomischen Moral ist es im Bankwesen eher schlecht bestellt. Diese eher schlichte und wenig überraschende Botschaft transportiert der Film. Er ist stark im Aufweis von Wertkonflikten und Wertkonstellationen auf der individuellen Ebene: Die machtbewusste erfahrene Bankerin bedient sich in unmoralischer Weise der jungen Kollegin, die von Ersterer abhängt, die dann aber mit ebendiesen Waffen auch zurückschlägt. Ziele beider sind Macht und Geld, also basierend auf der klassischen Untugend der Gier. So gestalten sich auch die anderen im Kern finanz-ökonomischen Tricks und Betrügereien als persönlich verfasste Macht- und Geldspiele, Intrigen und überraschende Rache-Volten. Alles ist einerseits eben zwar differenziert und angemessen widersprüchlich inszeniert, weil fast jede(r) Täter(in) auch Opfer ist, weil dabei das moralisch-ökonomisch Richtige immer unklarer erscheint und insofern wenig Moralin vergossen wird. Vielleicht ließe sich hier in einem Ethik-Seminar nach der Möglichkeit individueller, moralisch begründeter Handlungsautonomie fragen, aber alles bleibt eben im schlechten Sinne privat. Denn andererseits ist die institutionelle, die politische Dimension in diesem Kammerspiel ökonomisch-moralischer Verwicklungen praktisch komplett ausgeblendet, auch wenn am Ende

der Staat für alles zu bezahlen hat. An dieser Stelle scheint ein interessanter Bezug zu der so ungeliebten Belehrung über komplexe Zusammenhänge (»Bildungsfernsehen«) zu bestehen. *Band Banks* gelingt es nicht, die gesellschaftspolitische Dimension ethischer Fragen der Finanzwelt zu stellen. Der Preis des Verzichts auf vermeintliche Belehrung scheint mir hier zu hoch. Keine Serie muss eine ökonomietheoretisch-moralische Anstalt sein, aber was eigentlich jenseits des Terminus das »Böse« an der Bank für andere oder viele ausmacht, bleibt leider unverhandelt und ganz unsichtbar.

Etwas anders verhält es sich mit der moralischen Ökonomie: Die Hauptfigur opfert Ehe und eine intensive Beziehung zu ihrem Kind aufgrund ihrer Besessenheit mit dem kompetitiven Erfolg im Ökonomischen und den Auseinandersetzungen mit hierarchisch Mächtigeren. Die Kollegin mit ostasiatischem Migrationshintergrund sucht schnellen Sex mit einem sehr viel Jüngeren als Ablenkung und findet sich im Ergebnis sehr unglücklich verliebt; zugleich ist sie in einer extrem schwierigen Konstellation mit ihren Eltern, die auf überkommene Weise Gehorsam von ihrer Aufsteigerin-Tochter fordern und sie dabei schlimm bloßstellen. Der scheinbare Bilderbuch-Familienvater ist aufgrund strafrechtlich relevanter sexueller Handlungen erpressbar und das Anschwärzen durch eine vielleicht maximal moralisch unerträglich dargestellte Nebenfigur⁵ hat schlimme private Folgen für Ersteren (aber merkwürdigerweise keine rechtlichen). Auch die ganz Mächtigen erleiden an irgendeiner Stelle mehr oder weniger schweren Schiffbruch aufgrund ihrer Handlungen, seien sie abgrundtief boshaft oder nur das Resultat in diesen Kreisen »normaler« Gier. Hier ist die Frage des »Preises« der Moral angemessen: Auf der individuellen Ebene werfen Konstellationen von schuldhaft-schuldlosen Verstrickungen Fragen auf, wie

⁵ Bemerkenswerterweise verkörpert diese Person den tendenziell prolligen Kleinbürger, nicht den Elite-Finanzhai.

moralisches Handeln auf der Basis welcher Werte und Normen gestaltbar ist, auch welche Kompromisse oder Schuldanteile damit notwendigerweise einhergehen. Der Film selbst wertet hier angenehmerweise nicht, bleibt moralisch neutral und überlässt die Beurteilung den Betrachtenden. Allerdings löst sich dabei bzw. zugleich die gleichsam berufsethische Spezifizierung hinsichtlich ethischer Fragen der im Finanz- und Bankensektor Tätigen im Menschlich-Allzumenschlichen moralischer Verstrickungen auf.

Bad Banks ist eine unbedingt sehenswerte Serie, weil sie spannend, reich an überraschenden Volten und abwechslungsreich ist. Wer die Schönen und die Reichen in ihrem angestammten Habitat beobachten will, kommt auf ihre und seine Kosten. Ethisch fundierte Kritik am Finanz- und Bankwesen findet sich nicht und lässt sich meines Erachtens auch nicht mit Wohlwollen hereininterpretieren. Diese Serie ist ein typisches Produkt der »Kulturindustrie«, um mit Horkheimer/Adorno (1988) zu reden: Die Handlungskonstruktion und Ästhetik erfolgen nicht nach eigenem Gehalt und gemäß stimmiger Gestaltung, sondern vielmehr nach Verwertungsinteressen gemäß dem Serien-Zeitgeist. Wer glaubt, hiermit Aufklärung über moralische und gesellschaftspolitische Fragen der Finanz-Ökonomie am Werk zu sehen, ist im falschen Programm. Dafür gibt es andere Kanäle, so das wunderbare Büchlein *Das Gespenst des Kapitals* von Josef Vogl (2010), das ohne Moralin und auch ohne explizit systematisch-ethischen Gehalt eine Quelle für kritische angewandt-ethische Erkundungen des Ökonomischen ist. Zwischen durch die Serie *Bad Banks*, am Stück oder in sechs Scheiben, nicht zur moralischen Erbauung und ethischen Belehrung, sondern zur Entspannung, passt dazu bestens – aber komplementär.

Literaturverzeichnis

- Billerbeck, Liane von (2018). Die Serie »Bad Banks« im Realitäts-Check. Thomas Mayer im Gespräch mit Liane von Billerbeck. 1. März 2018. http://www.deutschlandfunkkultur.de/ex-goldman-sachs-manager-thomas-mayer-die-serie-bad-banks.1008.de.html?dram:article_id=411949 (15. 05. 2018).
- Denk, David (2018). Bänker sind auch Menschen, 28. Februar 2018 <http://www.sueddeutsche.de/medien/finanz-thriller-bad-banks-baenker-sind-auch-menschen-1.3886144> (15. 05. 2018).
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1988[1944]). Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Dies. Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 130-167.
- Kellermann, Ron (2016). Warum amerikanische Serien besser sind als deutsche: implizite Dramaturgie. 3. Mai 2016 <https://filmschreiben.de/warum-amerikanische-serien-besser-sind-als-deutsche-implizite-dramaturgie/> (15. 05. 2018).
- Scheer, Ursula (2018). Hauptsache siegen, wofür spielt keine Rolle, 1. März 2018 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/serien/bad-banks-im-zdf-der-investmentbanking-thriller-begeistert-15472233.html> (15. 05. 2018).
- Vogl, Josef (2010). Das Gespenst des Kapitals. Zürich: Diaphanes.

»Black Mirror« – Technikfolgenabschätzung in Serie

Matthias Kettner

Technikfolgenabschätzung verspricht Emanzipation von jener spezifischen selbstverschuldeten Unmündigkeit, die Marshall McLuhan in den 60er Jahren lakonisch so auf den Punkt brachte: Wir brausen in die Zukunft und schauen dabei nur in den Rückspiegel. In meinem Beitrag lenke ich die Aufmerksamkeit auf einen verbreiteten, aber theoretisch vernachlässigten, und, wie ich mit einem Ausflug in die Theorie kommunikativer Rationalität zumindest andeuten will, unerlässlicher Bestandteil von Technikfolgenabschätzung, die Imagination. Ein Medienformat, das diesen Beitrag auf eine, wie mir scheint, vorbildliche Weise leistet, ist die Fernsehserie *Black Mirror*.

Technikfolgenabschätzung

Joseph Coates hat »technology assessment« definiert als

a class of policy studies which systematically examine the effects on society that may occur when a technology is introduced, extended, or modified with special emphasis on those consequences that are unintended, indirect, or delayed. (Coates 1975: 68)

Für den deutschen Diskurs über T(F)A, der maßgeblich durch das Karlsruher Institut für Technikfolgenabschätzung und Systemanalyse (KIT-ITAS) geprägt wurde, fasst Helge Torgersen die Entwicklung im Rückblick so zusammen:

Vor einem Jahrzehnt identifizierte Armin Grunwald Folgenorientierung, Wissenschaftlichkeit und Beratungsbezug als Elemente einer zukünftigen Theorie der Technikfolgenabschätzung (TA). Angesichts der vielfältigen Herausforderungen, der starken Ausdifferenzierung und der unterschiedlichen Aufgaben stellt sich die Frage nach deren Relevanz für heutige TA. (Torgersen 2018: 1)

Torgersen fordert als viertes Element die Auseinandersetzung mit normativen Aspekten. Hierzu gehört auch die Forderungen nach einer entgegenkommenden Gestaltung der Verständigungsverhältnisse über Technikgestaltung (Kettner 2002).

Für solche Forderungen erscheint zunächst der Staat wegen der ihm zugeschriebenen gemeinwohlorientierten Organisationsmacht als der erste Adressat (und nicht die Wissenschaft, die Kirche, die Justiz, oder die Wirtschaft), während die Forderung, Technikgestaltung als solche vorweg schon staatlich zu dirigieren, allgemein als anachronistische Behinderung des wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Fortschritts wahrgenommen würde. Tatsächlich hat sich, nicht zuletzt unter staatlicher Schirmherrschaft, eine beachtliche Zahl von Institutionen gebildet, die TFA-Aktivitäten für diverse Zielgruppen, die vom Parlament bis zur Zivilgesellschaft reichen.¹ Doch erscheint die Ausstrahlung von Diskussions- und Aufklärungskampagnen, wenn diese als Ausdruck von Staatstätigkeit wie etwa der Medien-, Wirtschafts- oder

¹ Für eine frühe Übersicht und Programmatik siehe Paschen (1999).

Technologiepolitik wahrgenommen werden, in die gesellschaftliche Öffentlichkeit² sehr begrenzt. Der oft nur zu berechtigte Verdacht bloßer politischer Werbung und Akzeptanzbeschaffung schwächt dann die Kraft guter Gründe, selbst wenn tatsächlich einmal gute Gründe kommuniziert werden sollten. Deshalb können – und, wie ich meine, hier aber nicht begründe: sollten – nichtstaatliche Initiativen und Organisationen der Zivilgesellschaft eine große Rolle bei der Eröffnung und Streuung von Diskursivierungschancen für Meinungsverschiedenheiten über wünschbare und unerwünschte Entwicklungen übernehmen (Kettner 1997). TFA, die ihren Namen verdient, beinhaltet bzw. benötigt so nicht nur ein moralisches, sondern ein normativ reicheres, gesellschaftskritisches Moment.

Die abstrakte Form von Gesellschaftskritik

Für die reiche, normativ gehaltvolle TFA stellt sich nun aber das gleiche Begründungsproblem von kritischen, verallgemeinerbaren und attitudinal relevanten Standards der Begründung wie in allen Verzweigungen normativer angewandter Ethik (Kettner 2000). In den letzten Jahren wurde im Kreisen der Kritischen Theorie breit über Konzeptionen, Chancen und Grenzen von Gesellschaftskritik nachgedacht (z. B. O'Neill 2000, Kauppinen 2002, Jaeggi 2009, Stahl 2013).

Titus Stahl (2013) versteht die Praxis der Gesellschaftskritik im Allgemeinen als einen Handlungszusammenhang,

1. in dem soziale Praktiken thematisiert werden, die für eine ganze Gesellschaft oder weite Teile dieser Gesellschaft relevant

² Die in reifen Demokratien mosaikartige und in sich fraktale Struktur dessen, was simpel »politische Öffentlichkeit« heißt, hat Dewey schon 1927 (1996) erkannt, s. auch Götz 2017.

sind; 2. in dem diese Praktiken absichtlich in einer Weise beschrieben und an Normen oder evaluativen Standards gemessen werden, die dazu geeignet sind, Gründe für eine (negative) Beurteilung und Veränderung dieser Praktiken zugänglich werden zu lassen; 3. der von der Überzeugung der Handelnden (das heißt, der Kritiker) getragen ist, dass diese Gründe rational ausreichend sind, um die beabsichtigte Veränderung der Praktiken zu rechtfertigen; 4. der von der Überzeugung und Absicht der Handelnden getragen ist, dass diejenigen, die diese Praktiken verändern können, durch die Thematisierung dieser Gründe im Prinzip rational dazu motiviert werden können und werden, die Praktiken so zu verändern, dass sie den Normen oder evaluativen Standards besser entsprechen. (Stahl 2013: 34)

In der abstrakten Allgemeinheit dieser Begriffsklärung liegt ihre Stärke, gerade weil sie wichtige Leerstellen hervortreten lässt. Zum einen bleibt nämlich im Verweis auf Normen offen, wie diese beschaffen sein müssten und welche es sein könnten. Zweitens, und nur auf diesen Punkt konzentriere ich mich im nächsten Abschnitt, werden problemrelevante Normen schon vorausgesetzt. Was aber, wie im Standardfall prospektiver TFA, wenn solche Normen noch im Nebel liegen, weil die Probleme selbst kaum erst absehbar sind? Wie entsteht Sensibilität für die normative Antizipation?

Gute Gründe, Imagination und Affekt

Um eine Antwort zu versuchen, muss ich nun das große rationalitätstheoretische Thema der »kommunikativen« oder »diskursiven« Vernunft berühren, notgedrungen unzulänglich mit Hilfe eines banalen Beispiels. Es geht mir lediglich darum, wenigstens die Ansatzflächen

aufzuweisen, an denen massenmedial zirkulierende, auf die Anregung der Vorstellungskraft abzielende Unterhaltungsangebote eine bedeutende Rolle für die komplexe Praxis normativ gehaltvoller prospektiver TFA spielen können. Diese Ansatzflächen sind, kurz gesagt, die affektive und normative *Bereitschaft* oder *Resonanzfähigkeit* von hinreichend vielen Gesellschaftsmitgliedern für erkennbare Gesellschaftskritik. Sie lassen sich m. E. am besten im Licht einer Theorie guter und schlechter Gründe aufweisen.

Mir scheint: Die vernünftige Grundform aller »normativen« – d. h.: mit dem Geltungssinn auf rechtgebende Zustimmung gewisse Adressaten ansprechenden – Kräfte ist dasjenige, was wir die Überzeugungskraft guter Gründe nennen. Metaphorisch verkürzt: Gründe sind die allgemeinere Währung vernünftiger Normativität, Normen (z. B. des Rechts, der Moral, der Etikette) sind je besondere, in dieser Währung getätigte Investitionen.

Eine Leit-Unterscheidung in der Welt der Gründe ist die von Handlungsgründen (=Gründe aus denen jemand etwas tut) und Standard- bzw. Bewertungsgründen (=Gründe, die wir anführen würden, um Handlungsgründe als bessere oder schlechtere Gründe differentiell zu bewerten). An allen Arten von Gründen aber lassen sich stets drei philosophisch auf interessante Weise verschiedenartige strukturelle Bezüge unterscheiden (Kettner 2009, 2016). Gründe haben erstens einen strukturellen Bezug auf Tatsachen – *faktischer* Bezug. Bei jedem Grund G, aus dem einer etwas tut, können wir uns fragen, was der Fall sein muss, so dass dann, wenn es nicht der Fall wäre, G als relevanter Grund verschwinden würde. Wenn ich z. B. jeden Abend mehrere Stunden lang mit einer Brille virtuell reale Spielwelten besuchen will, »weil ich angesichts meiner körperlich anstrengenden Berufsarbeit diesen spielerisch erholsamen Ausgleich bitter nötig habe« (= mein Handlungsgrund G*), dann muss zunächst einmal de facto wahr sein, dass ich

einer körperlich anstrengenden Berufsarbeit nachgehe, sonst gibt es den von mir genannten guten Grund nicht als meinen Grund, sondern entweder als bloß einen fälschlich mir gut erscheinenden oder als einen von mir bloß erfundenen Grund.

Gründe haben zweitens einen strukturellen Bezug auf die jeweilige Person, die sie »hat« bzw. als ihre eigenen Gründe anerkennt, und zwar in der Weise einer positiven oder negativen Wertschätzung durch diese Person – *affektiver* Bezug. Angenommen, ich bin heute körperlich ausgepowert, aber auch sehr depressiv. Dann hört G auf, für mich selbst ein guter Grund zu sein, obwohl ich ihn weiterhin rational bewerten und sogar finden kann, dass körperlich ausgepowert zu sein und spielerischen Ausgleich nötig zu haben einem einen denkbar guten Grund zu Virtual-Reality-Eskapaden gibt – nur eben nicht hier und jetzt mir. In diesem Fall verhält es sich nun aber nicht so, dass ich den Grund G* gar nicht mehr hätte (wie dann, wenn es gar nicht stimmt, dass ich einer körperlich anstrengenden Arbeit nachgehe). Ich »habe« G* noch, nur ist G* kraftlos geworden, ich identifiziere mich nicht mehr mit G*, kann G* »nicht mehr besetzen«, obwohl ich tatsächlich erschöpft bin und einen spielerischen Ausgleich nötig habe, was mir aber jetzt gerade ganz gleichgültig ist.

Gründe haben drittens einen strukturellen Bezug auf gesellschaftlich anerkannte Erwartungen in mindestens einer bestimmaren Wir-Bezugsgruppe von Gründebewertern – *kommunitärer* Bezug. Egal, ob ich depressiv bin oder nicht, und egal, ob ich wirklich körperlich ausgepowert bin, es kann aus meinem G*-Gedanken, »dass ich in meinem schlechten Zustand einen körperlichen Ausgleich bitter nötig habe« nur dann ein hinreichend guter Grund werden, wenn eine Wir-Bezugsgruppe von Gründebewertern die Erwartung, dass jemand Virtual-Reality-Gaming als spielerischen Ausgleich nach anstrengender körperlicher Arbeit treiben will, für probat und einschlägig hält. Gingen

die meisten Personen in meinem Lebensumfeld dazu über, nach körperlich anstrengender Berufsarbeit immer viel Kaffee zu trinken und digitaltechnologisches Amüsement zu verachten, dann wird mein verlaubarer Handlungsgrund G* irgendwann aufhören, einschlägig zu sein. Er würde kritische Nachfrage nach weiteren und anderen Gründen auf sich ziehen, da G* nun unter unseresgleichen nicht mehr als ein guter Grund, aus dem man sich digitalem Amüsement hingeben könnte, gelten dürfte.³

Kurzum: Gründe haben einen faktischen Bezug zu den Tatsachen, die in den Gründen supponiert sind, einen affektiven Bezug zu den Personen, die die Gründe als ihre eigenen Gründe haben, und einen kommunitären Bezug zu gemeinschaftlich anerkannten Erwartungen in allen Wir-Gruppen, die für die Person, die ihre Gründe hat, bedeutsam werden, sobald sie ihre Gründe angeben, also anderen Personen ihre Richtigkeitsüberzeugungen mitteilen will oder muss.

Von dieser Skizze einer Theorie guter Gründe nun im großen Bogen zurück zum Desiderat resonanzfähig gesellschaftskritischer, normativ gehaltvoller TFA:

(1) Eine Abschätzung wahrscheinlicher Folgen von Technikentwicklungen, allemal von solchen, die ein hohes Innovations- und Disruptionstempo haben, muss mit der Dynamik und dem Folgenpotential ihres Gegenstandes Schritt halten. Die eher langsam arbeitenden institutionalisierten Instanzen professionalisierter Reflexion können dies besser, wenn sie sich die auf Aktualität getrimmten Massenmedien als

³Durch ihren kommunitären Bezug sind Gründe kultur- bzw. Wir-Gruppenrelativ, natürlich manche Gründe mehr, manche weniger. Zweifelsfrei gibt es auch Gründe, die in der denkbar weitesten Wir-Gruppe (»alle Vernunftwesen«) für probat und einschlägig gehalten werden, z. B. erwarten wir von allen Gründebewertern, die wir als solche ernstnehmen können, Intoleranz gegen logische Widersprüche, aus dem prinzipiellen und allerallgemeinsten Grund, dass wir vermeiden sollen, widersprüchliche Überzeugungen für gültig zu halten.

schnelle und empfindliche Sensoren für kulturellen Wandel zunutze machen, und zwar in denjenigen Formaten, die ihrer Zeit voraus sind oder ihrer künstlerischen Absicht nach zumindest sein wollen. Ästhetisch gute Science-Fiction-Formate erfüllen genau diese Bedingungen.

(2) Für den explorativen Teil der komplexen Zielsetzungen der TFA-Praxis nützlich sind ästhetisch gute Science-Fiction-Formate nur dann, wenn sie nicht bloß Science- sondern zugleich auch Social-Fiction enthalten. Vermutlich ließe sich auch vergleichend die These untermauern, dass Science-Fiction, die keinerlei spekulativen Anteil an kulturellen Veränderungen nimmt, auch ästhetisch misslingt.

(3) In den rhetorischen und im weitesten Sinne beratenden Teilen der komplexen Zielsetzungen der TFA-Praxis fügt gute und massenhaft erfolgreiche Science-Fiction sich ein, wenn diese die Verteilung affektiver Besetzungen von Gründen in relevanten Wir-Gruppen (und das sind in Demokratien tendenziell alle Personen in der Rolle von Mitbürgern) verändert. Und zwar spezifisch von Gründen für Pro- oder Kontra-Einstellungen zu Erwartungen, die sich auf gut spekulierte, nämlich an gewisse bereits erfahrbare Realitäten der Gegenwart anschmiegende und deren vorscheinende Tendenzen phantasievoll doch hypothetisch stimmig extrapolierende Vorstellungen beziehen.

Mit den zuvor entwickelten Grundunterscheidungen gesagt: Starke Science-Fiction bearbeitet die affektiven und kommunitären Bezüge von Gründen, die die Grundlage für Erwartungen über vorstellbare Entwicklungen unserer Lebensweise(n) bilden. Hingegen ist der faktische Bezug solcher Gründe gemäß den ästhetischen Konventionen des Genres fikionalisiert. Wenn mich das packende Narrativ in den Stand setzt, mir lebhaft vorzustellen, wie schrecklich eine Welt werden könnte, in der jeder den totalen Zugriff auf die eigenen Erinnerungen hätte, sind die Gründe, die mir aus dieser Vorstellung zufließen, zwar

nur hypothetisch relevante Gründe (nämlich gut nur unter der Bedingung, dass die vorgestellte Zukunft Wirklichkeit wird), aber darum keineswegs irrelevante Gründe.

(4) Kurz gesagt: Starke Science-Fiction arbeitet nicht im Modus argumentativer Diskurse, aber sie arbeitet diesem Modus zu.

Im schwarzen Spiegel: die Hochtechnikgesellschaft

Black Mirror ist eine in England produzierte Anthologie-Serie, die sich mit den negativen Auswirkungen unserer hochtechnisierten Welt auseinandersetzt. In jeder einzelnen Folge setzt der Autor (Charlie Brooker) neue Charaktere, Schauspieler und Szenarien ein.

Dabei werden auf der Grundlage einer pessimistischen Zukunftserwartung mögliche Szenarien durchgespielt, die – teilweise erschreckend, teilweise belustigend – die Abhängigkeit unserer Gesellschaft vom technologischen Fortschritt porträtieren.⁴

Zwischen 2011 und 2017 hat das Britische Fernsehen vier Staffeln der Serie mit insgesamt 25 Folgen produziert, die inzwischen auch alle auf deutschen TV-Kanälen gesendet wurden. Wie man hört, ist eine fünfte Staffel in Vorbereitung. Dieser langanhaltende Aufmerksamkeitserfolg ist umso beachtlicher, als das Geschäftsmodell der Produktion von TV-Serien inzwischen alle Symptome kapitalistischer Überproduktionskrisen zeigt (Dellwing 2017).

⁴ Siehe die interessante Pressemappe der Ausstellung »Artificial Intelligence (Digitale Demenz)« im Hardware MedienKunstVerein (HMKV) Dortmund, http://www.hmkv.de/_pdf/Presse/2015/AID/HMKV_Pressemappe_Artificial-Intelligence_de.pdf (Stand: 01. 05. 2018).

Gewiss ist der schwarze Spiegel nicht nur eine Metapher für den Bildschirm im seltenen Zustand seiner Abschaltung, sondern auch ein Symbol für den dystopischen Blick auf Entwicklungen unserer Technokultur, deren nahe mögliche Zukünfte die einzelnen Episoden ausfabulieren. Einige der in die Jahre gekommenen kommerziell erfolgreichen Science-Fiction-Großkinofilme mit gesellschaftskritischem Einschlag, z. B. Blockbuster wie *Blade Runner* (1982), *Terminator* (1984) *Gattaca* (1997), *Matrix* (1999) siedeln ihre hoch effektiv visualisierten Zukunftsvisionen in Problemzonen an, die sich mit den in *Black Mirror* angedachten überschneiden: Androiden und die Verflüssigung der vermeintlich kategorialen Unterscheidung des Natürlichen und des Technischen; die heraufziehende Diktatur der Maschinen, die die Menschen zu Sklaven und bloßen Anhängseln degradiert; die genetische Optimierung im Horizont einer genetisch stratifizierten Gesellschaft. In *Black Mirror* geht es aber weniger um die großen Katastrophen, vielmehr um die Umschlagspunkte in schleichenden Entwicklungen im Kulturprozess der Digitalisierung, die aus den gewaltigen Energien und Synergien von Großkonzernen wie Google, Amazon, Apple und Microsoft hervorgehen. Diese Entwicklungen vollziehen sich nicht in den Formen von Verschwörung oder Apokalypse, sondern im Sog des *douce commerce*, als ein Strom von innovativen Produkten und Dienstleistungen, die durchaus den Wunsch wecken können, sie zu besitzen und zu nutzen, während man noch gebannt die ungunstigen Konsequenzen verfolgt, die aus ihrer allseitigen Verbreitung und kulturellen Normalisierung entspringen können.

Im Rahmen des gegenwärtigen Artikels kann ich weder das gesamte Spektrum der technokulturellen Problemanzeigen der Serie aufblättern, noch einzelne Folgen so detailliert analysieren, wie es ihrer Viel-

schichtigkeit angemessen wäre. Ich möchte leidglich einige Folgen beleuchten, die in meiner Sicht die These untermauern, dass *Black Mirror* erfindungsreich imaginative Technikfolgenabschätzung betreibt.

Die Folge z. B., mit der die zweite Staffel beginnt – *Wiedergänger* (im Original: *Be Right Back*) – ist eine filmische Meditation über Liebe, Trauer, Unsterblichkeit sub specie zukunftssträchtiger Technologien wie Robotik und Künstliche Intelligenz. In der Welt dieser Folge sind wir mit der Human(oid)isierung der Maschine und der Maschinisierung des Humanen um jenes gute Stück weiter, von dem die besessenen Konstrukteure künstlicher Menschen heute noch träumen. Gezeigt wird der Untergang eines jungen Paares. Der Mann (Ash) kommt durch einen Autounfall um. Der für die Hinterbliebene (Martha) unerträgliche Verlust des geliebten Partners kann aber durch Replikat scheinbar kompensiert werden. Eine gute Freundin rät ihr zu dieser Form der Verdünnung wirklicher Trauerarbeit, die besser als Psychopharmaka funktioniert.

Technisch passiert nun Folgendes: Zuerst wird die immaterielle, nur dialogische Präsenz der verstorbenen Person wiederhergestellt. Grundlage der Rekonstruktion bilden die endlosen Multimediatdaten, die als digital konservierte Spuren und Ausdruck des höchstpersönlichen Lebens der Person diese objektiv überdauern. So entsteht zunächst eine virtuelle Person, mit der die Hinterbliebene telekommunizieren kann. Diese, ein wenig an Geisterbeschwörung erinnernde Fernbeziehung kann aber durch ein teures Upgrade-Angebot der ominösen Firma, die alle diese Dienstleistungen vermarktet, sehr viel befriedigender ausgestaltet werden. Denn die Synthese von Bionik, Big Data und Deep Learning macht es technisch möglich, den Verstorbenen lebensecht und quasi naturidentisch neu zu erschaffen.

Nach anfänglichem Fremdeln gewöhnt sich Martha schnell an den angelieferten Techno-Klon, der in ihr Leben tritt, als sei nichts geschehen. Doch in winzigen, aber für Martha immer irritierender werdenden Unstimmigkeiten vertieft sich der Riss zwischen dem Replikanten, der Ash für Martha nun ist, und der Person, die Ash für Martha einst war. Der herbeigesehnte Ersatz wird bald zu einem bedrohlichen und verhassten Untoten, den Martha am Ende um alles in der Welt wieder aus ihrem Leben entfernen will.

Nota bene: Den Topos von der scheiternden Liebesbeziehung zu einer virtuell realen Persönlichkeit hat im Hollywoodformat zuletzt Spike Jonze mit *Her* (2013) großartig ins Kino gebracht. Hier entflieht der Protagonist seiner existenziellen Einsamkeit durch eine immer ernsthafter und exklusiver werdende Beziehung zu einem neuartigen, in der beständigen Konversation mit dem Nutzer zum faszinierenden Gegenüber sich personalisierenden Betriebssystem namens Samantha. Auf eine andere, aber doch ähnliche Weise wie in *Wiedergänger* thematisiert dieser Film Probleme der libidinösen Besetzung humanoider Maschinen, die letztlich an der Widerständigkeit und Widerspenstigkeit des biotischen Körpers aufbrechen, des lebenden Körpers aus Fleisch und Blut, des wirksam-wirklichen (»enaktiven«) Leibes, zu dem sich Geist und Persönlichkeit eben doch nicht so verhalten wie Software zu Hard- oder Wetware.

In *Wiedergänger* ist der technische Schritt hin zur leiblichen Kopie genau jene Überschreitung, die ins Schauerliche abkippen lässt, was Trost durch technisch assistierte Trauerarbeit hätte bleiben können. Erst der Wiedereintritt des Leibes weckt die verzweifelte Wut über dessen unersetzliche Einmaligkeit.⁵ In *Her* ist umgekehrt der untilgbare Makel von Samantha ihr Mangel an leiblichem Dasein. Eine Gemein-

⁵ Interessante Überlegungen zur Unverfügbarkeit des Körpers siehe Müller 2010.

samkeit beider Geschichten kann man vielleicht auf die sparsame philosophische Pointe bringen, dass die jeweils unterschiedlichen Verwicklungen die cartesianischen Restbestände bloßstellen, die weithin noch unser Denken über Verhältnisse von Körper und Geist ebenso wie über Beziehungen zwischen Mensch und Maschine beeinträchtigen. Das vor allem von Ingenieursehrgeiz und ökonomischem Konkurrenzkampf angetriebene Großprojekt, menschliche Arbeitskraft durch Industrieroboter und menschlich intelligente Berufsarbeit durch maschinelle Rechenprozesse zu ersetzen, wirft in der Perspektive gesellschaftskritischer TFA vor allem sozialetische Fragen zu Verarmung und Entfremdung in den »Arbeitswelten der Zukunft«⁶ auf. Das esoterischere, von transhumanistischen und posthumanen Visionen beseelte und besessene Projekt, menschliche Präsenz und Persönlichkeit durch künstliche zu ersetzen und womöglich zu übertreffen, wirft weiter- und tiefergehende normative Fragen auf.

Zusammenfassung

An dieser Stelle muss ich aus Platzgründen die roten Fäden, die weiter zu ziehen sich anbieten würde, fallenlassen und möchte mit einem kurzen Fazit abschließen: Wenn normativ gehaltvolle Technikfolgenabschätzung nicht nur in den Rückspiegel, sondern durch die Wind-

⁶Diese Problemlage ist auch im öffentlichen Diskussionsformat Wissenschaftsjahr angekommen: <https://www.wissenschaftsjahr.de/2018/mitmachen/> (Stand: 01. 05. 2018): »Das Wissenschaftsjahr 2018 widmet sich dem Thema Arbeitswelten der Zukunft. Durch die Digitalisierung, alternative Arbeitsmodelle und die Entwicklung künstlicher Intelligenz stehen Forschung und Zivilgesellschaft vor neuen Chancen und Herausforderungen: Wie werden die Menschen in Zukunft arbeiten? Wie machen sie sich fit dafür? Und welche Rolle spielen Wissenschaft und Forschung bei der Gestaltung eben dieser neuen Arbeitswelten?«

schutzscheibe nach vorne spähen will, sollte sie sich die *künstlerische* Arbeit der Konstruktion sozialtemporal näher möglicher Welten zunutze machen. Sie würde dadurch an Sichtfreiheit gewinnen. Zudem könnte sie so die Resonanz der guten Gründe, mit denen sie als *rationale* Beratungspraxis ihre An- und Abratungen untermauern muss, mit der kollektiven Vorstellungskraft erhöhen und dadurch ihren Gründen eine stärkere Stimme und in der allgemeinen Öffentlichkeit besser Gehör verschaffen.

Literaturverzeichnis

- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003). *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Coates, Joseph (1975). Why Public Participation is Essential in Technology Assessment. *Public Administration Review* 35:1, 67-69.
- Dellwing, Michael (2017). *Kult(ur)serien: Produktion, Inhalt und Publikum im looking-glass television*. Wiesbaden: Springer.
- Dewey, John (1996). *Die Öffentlichkeit und ihre Probleme*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Götz, Annika (2017). *Kritik der Öffentlichkeiten. Dewey neu denken*. Wiesbaden: Springer.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1947). *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido, Amsterdam.
- Jaeggi, Rahel (Hrsg.) (2009). *Was ist Kritik?* Berlin: Suhrkamp.
- Kettner, Matthias (1997). Beispiel Bioethik-Konvention. Wie ist demokratische Willensbildung über Moral (un)möglich? In: Kerner, Max (Hrsg.) *Aufstand der Laien – Expertentum und Demokratie in der technisierten Welt*. Aachen: Thouet Verlag, 269-292.

- Kettner, Matthias (2000). Welchen normativen Rahmen braucht die angewandte Ethik? In: ders. (Hrsg.) *Angewandte Ethik als Politikum*. Frankfurt: Suhrkamp, 388-407.
- Kettner, Matthias (2002). Gibt es in Deutschland partizipative Technikfolgenabschätzung zur Stammzellforschung? In: Hauskeller, Christine (Hrsg.) *Humane Stammzellen. Therapeutische Optionen, ökonomische Perspektiven, mediale Vermittlung*. Lengerich: Pabst Publishers, 173-190.
- Kettner Matthias (2009). Was macht gute Gründe zu guten Gründen? In: Janich, Peter (Hrsg.) *Naturalismus und Menschenbild*. Deutsches Jahrbuch Philosophie, Band 1, Hamburg: Felix Meiner, 257-275.
- Kettner, Matthias (2016). Raising Validity Claims for Reasons. Transcendental Reflection in Apel's Argumentative Discourse. In: Halla, Kim/ Hoeltzel, Steven (Hrsg.) *Transcendental Inquiry. History, Methods and Critiques*. Basingstoke: Palgrave, 209-231.
- Kauppinen, Antti (2002). Reason, Recognition, and Internal Critique. *Inquiry* 45 (4), 479-498.
- Meyer, Thomas (2001). *Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Müller, Uta (2010). Ethische Überlegungen zum Verhältnis von Körperlichkeit und Unverfügbarkeit. In: Potthast, Thomas/Herrmann, Beate/ Müller, Uta (Hrsg.) *Wem gehört der menschliche Körper? Ethische, rechtliche und soziale Aspekte der Kommerzialisierung des menschlichen Körpers und seiner Teile*. Paderborn: Mentis 2010, 61-74.
- O'Neill, Onora (2000). Starke und schwache Gesellschaftskritik in einer globalisierten Welt. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 4, 719-728.

- Paschen, Herbert (1999). Technikfolgenabschätzung in Deutschland – Aufgaben und Herausforderungen. In: Petermann, Thomas/Coenen, Reinhard (Hrsg.) Technikfolgen-Abschätzung in Deutschland – Bilanz und Perspektiven. Frankfurt: Campus, 77-93.
- Pörksen, Bernhard (2018). Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung. München: Hanser.
- Postman, Neil (1995). Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt: Fischer Verlag.
- Salem, Bernadette (o. J.). Black Mirror: Technostruggles, Capitalism, and Media Culture in the United Kingdom. Abrufbar unter: https://www.academia.edu/19274981/Black_Mirror_Technostruggles_Capitalism_and_Media_Culture_in_the_United_Kingdom (Stand: 01. 05. 2018).
- Stahl, Titus (2013). Immanente Kritik. Elemente einer Theorie sozialer Praktiken. Frankfurt: Campus Verlag.
- Torgersen, Helge (2018). Die verborgene vierte Dimension. Normative Reflexion als Erweiterung der Theorie der Technikfolgenabschätzung. Zeitschrift für Technikfolgenabschätzung in Theorie und Praxis, 27 (1), 21-27.

Normative Ethik

Universalismus ohne Moralismus

Skizze zu einer ethischen Rekonstruktion der Figur »Schotty« in der Serie »Der Tatortreiniger«

Julia Dietrich

In jeder Folge der mehrfach preisgekrönten und unglaublich witzigen Serie *Der Tatortreiniger* (Regie: Arne Feldhusen; Drehbuch: Mizzi Meyer) lässt sich der Tatortreiniger Heike Schotte, »Schotty« (gespielt von Bjarne Mädel) bei seiner Arbeit auf letztlich philosophische Gespräche mit mehr oder minder merkwürdigen Mitmenschen ein, die sich meist dadurch auszeichnen, dass sie befremdlich einseitige Lebensweisen oder Ansichten haben. Schotty begegnet ihnen mit einem unverhohlenen Unverständnis, aber auch mit echtem Interesse und Wohlwollen. Bjarne Mädels markantes, meist mit einer Nahaufnahme zelebriertes »Häh???!!!!« markiert dabei einen philosophischen Moment der Verwunderung, aber auch einer Grenze seiner Empathie. So pragmatisch und tolerant Schotty auch erscheint, so klar sind doch auch seine moralischen Grenzen. Im Folgenden möchte ich am Beispiel der Folge »Fleischfresser« versuchen, so etwas wie eine Skizze zu einem ethischen Profil des Tatortreinigers zu entwerfen. Gelingt ihm etwas, an dem sich die Angewandte Ethik seit Jahrzehnten abarbeitet, nämlich für konkrete Situationen und Fragestellungen verschiedene ethische Grundpositionen angemessen zu verbinden? Wie macht er das: es mit der Konsequenz nicht zu übertreiben und doch nicht beliebig zu sein? In einem ersten Schritt trage ich einige philosophische Beobachtungen zur Folge

»Fleischfresser« zusammen (1.), die mir Anlass geben, mit Hilfe verschiedener Konzepte der Toleranz (2.) und des Kompromisses bzw. Konsenses (3.) der Frage nachzugehen, welche ethische Positionen Schotty denn nun vertritt. Ich nehme ein entscheidendes Ergebnis vorweg: Es ist zwar theoretisch erhellend, die Folge in dieser Form zu analysieren, aber: Witzig ist sie dann leider nicht mehr. Und weil es aber letztlich der Humor ist, der verhindert, dass aus ethischer Konsequenz Moralismus und aus Moralismus Gewalt wird (die einen neuen Tatort hervorbringen würde), ist es vermutlich klug, diese Analyse bei dieser Skizze zu belassen.

Die Folge »Fleischfresser« – philosophische Beobachtungen

Die Folge »Fleischfresser«, in der Schotty sich auf eine ethische Auseinandersetzung mit einer Veganerin einlässt, lässt sich grob in vier »Akte« gliedern:

In der Exposition der Geschichte trifft Schotty auf eine im Rollstuhl sitzende und als selbstständig, souverän und hilfsbereit dargestellte Veganerin. Sie ist wohlwollend amüsiert, aber auch genervt davon, wie sehr sie Schotty, der von einem Fettnäpfchen ins nächste stolpert, dadurch verunsichert, dass sie seine Rollenzuschreibungen unterläuft. Die Kamera bleibt dabei stets auf ihrer Augenhöhe, so dass ihre Sichtweise und implizite These gestärkt wird, dass es die Kategorien und Rollenzuschreibungen sind, welche den Umgang der Menschen untereinander erschweren. Dies wird allerdings in einem performativen Widerspruch zu der kategorischen Strenge stehen, mit der sie im Folgenden die Gleichberechtigung von Tier und Mensch vertreten wird.

Im zweiten »Akt« stellt sich durch eine herzerweichende (und insofern pathozentrisch aufgeladene) Nachricht des Ex-Freundes der Veganerin auf dem Anrufbeantworter heraus, dass sie sich von ihrem Freund getrennt hat, weil er sie angelogen und entgegen der gemeinsamen Absprache regelmäßig Fleisch gegessen hat. Schottys Versuch, den Freund, das Essen von Tieren und eine Vorrangstellung des Menschen zu verteidigen, führt zu einem Schlagabtausch, der an Peter Singers Überlegungen zum Gleichheitsprinzip (Singer 1997), aber auch an Tom Regans Begründung von absoluten Tierrechten (Regan 1997) erinnert und klassische Versuche der Abgrenzung von Tier und Mensch anhand von Merkmalen wie dem aufrechten Gang, der Intelligenz oder der Fähigkeit zum Selbstverhältnis durchdekliniert und entkräftet. Dabei kommt Schotty der Veganerin, die im Eifer des Gefechts in ihrem Rollstuhl vor ihm hin und her durch die Wohnung rollt, im wahrsten Sinne des Wortes nicht mehr hinterher und es bleibt ihm in seiner argumentativen Not nichts anderes übrig, als sie und die Diskussion zu stoppen und die Wohnung zu verlassen: Seine Grenze ist erreicht und er bekennt: »Ich bin ein Fleischfresser«, weil »es lecker ist«.

Die Gegenüberstellung von »Veganerin« und »Fleischfresser« sowie die argumentative Überlegenheit der Ersteren wird durch ein Intermezzo dialektisch aufgehoben: Auf dem Flur äußert sich ein weiterer Nachbar aus dem Haus derart verächtlich über Tierschutz und die Veganerin, dass Schotty nun für deren Position Partei ergreift und dafür vom Nachbarn keinen argumentativen, sondern einen körperlichen Schlag einstecken und bei der Veganerin Zuflucht suchen muss.

Nach Auflösung der Rollenzuschreibungen wird im vierten »Akt« ein persönlicheres (und auch erotisches) Bild von der Veganerin gezeichnet: Man erfährt einiges zur Vorgeschichte ihrer Behinderung, ihres Veganismus und vor allem auch ihrer Beziehung. Die abstrakte ethische wird mit der konkreten mitmenschlichen Dimension konfrontiert:

Ausgerechnet, als die Veganerin erneut zu einer philosophischen Argumentation ansetzt, spricht ihr Ex-Freund nochmals so sympathisch auf den Anrufbeantworter, dass Schotty interveniert: Man müsse doch im Leben auch mal »Kompromisse« machen, sonst mache man sich doch »unglücklich«. Er überredet sie zu dem utilitaristischen Deal, dass er für ein Jahr seinen Fleischkonsum reduziert, wenn sie ihrem Freund noch einmal eine Chance gibt. Dass die beiden mittlerweile stark bekifft sind und über sich selbst um die Wette kichern, trägt dabei nicht unwesentlich zu der gefundenen Lösung bei. Auf ihre Frage, warum er sich auf den Deal einlasse, wenn er »doch gar nicht überzeugt davon« sei, antwortet er auf der Beziehungsebene, dass es um etwas anderes gehe, nämlich um Vertrauen, und dass er von etwas anderem überzeugt sei, nämlich dass er »ein toller Typ« sei. Während Schotty auf dem Weg zur zu reinigenden Wohnung sein letztes Wurstbrot verputzt, sieht man die Veganerin, wie sie leise lächelnd zum Telefon greift.

Ende gut, alles gut – so möchte man sagen, wenn man sich aus theoretischer Sicht nicht fragen würde, ob dies wirklich ein befriedigendes Ende ist: Hat die Veganerin ihre rigorose, deontologisch anmutende Haltung nicht zugunsten eines utilitaristischen Deals »verkauft«? Und ist Schotty vielleicht ein zwar sympathischer, aber doch inkonsequenter Opportunist? Wie lassen sich seine tolerante Haltung und der gefundene »Kompromiss« theoretisch rekonstruieren?

Toleranz

Für die Konturierung von Schottys Toleranz möchte ich die theoretischen Unterscheidungen, wie sie Rainer Forst vorgenommen hat, einsetzen (Forst 2011). Forst rekonstruiert den Begriff der Toleranz so, dass er drei Komponenten enthält, nämlich eine Ablehnungs-, eine Zustimmung- und eine Zurückweisungskomponente. Schottys intuitive

Ablehnung der veganen Lebensweise und ihrer Begründung könnte man als Beleg für die erste Komponente werten: Der grundsätzliche normative Horizont Schottys ist ablehnend; er ist weder indifferent noch bejahend, sondern von der veganen Lebensweise und von der Konsequenz, mit der sie umgesetzt wird, befremdet. (Und ob eigentlich die Lebensweise als solche oder die Strenge, mit der sie umgesetzt wird, der eigentliche »Verhandlungspunkt« zwischen beiden ist, wird noch zu diskutieren sein.) Andererseits lässt er sich auf die Diskussion mit der Veganerin ein, was insofern als ein Indiz für eine Akzeptanzkomponente gedeutet werden kann, als er die vegane Lebensweise nicht rundum ablehnen kann und sich herausgefordert fühlt – sei es, weil er die Hilfe der Veganerin braucht, aus Mitleid oder auch aus männlicher Eitelkeit und sexueller Anziehung. Für Schotty ist aber im Sinne der Zurückweisungskomponente dann »Schluss mit lustig«, das heißt, es ist dann eine Grenze erreicht, an der »die Gründe der Ablehnung stärker als die der Akzeptanz« sind (Forst 2011: 529 ff.), wenn es um den Abbruch der Beziehung zum Freund geht: Keine ethische Position darf das unterminieren, zu dessen Schutz sie entwickelt wurde, nämlich ein gelingendes Miteinander.

Des Weiteren unterscheidet Forst vier Konzeptionen einer toleranten Beziehung. Bei der Erlaubnis-Konzeption besteht Toleranz

darin, dass die Autorität der Minderheit erlaubt, ihren Überzeugungen gemäß zu leben, solange sie die bestehenden Verhältnisse nicht in Frage stellt. [...] Toleranz ist hier vorrangig pragmatisch begründet, d. h. sie entspringt einer Kalkulation der Kosten und Nutzen des Eingreifens bzw. Gewährenlassens. (Forst 2011: 532)

Diese Erlaubnis-Konzeption trifft Schottys Haltung nicht: Man wird ihm kaum eine vorgängige Autorität zuschreiben wollen; auch lässt er sich immer wieder auf Diskussionen ein, die ihm Ärger einbringen, so dass eine Kosten-Nutzen-Analyse eigentlich gegen eine Toleranz und zumindest für eine Indifferenz sprechen müsste. Auch ist es ja keineswegs so, als ob die »Gegenseite« die Machtverhältnisse hinnimmt – im Gegenteil: Ihr wird ja vom Nachbarn vorgeworfen, die bestehenden Verhältnisse über Gebühr in Frage zu stellen. Und insofern Schotty als Einzelgänger auftritt, ist auch die Koexistenz-Konzeption nicht einschlägig, welche die Erlaubniskonzeption auf Gruppen überträgt und dadurch gekennzeichnet ist, dass »gesellschaftliche Gruppen Toleranz und Frieden in Form eines Modus Vivendi dem Konflikt vorziehen« (Forst 2011: 532). Während diese ersten beiden Formen der Toleranzbeziehung von einer Asymmetrie zwischen Tolerierenden und Tolerierten ausgehen – eine Beschreibung, die in der Tat an den Beziehungen von Schotty zu seinen Gesprächspartner_innen vorbeigeht – gehen zwei weitere Formen der Toleranzbeziehung von einer Ebenbürtigkeit der Parteien aus. Träfe die Wertschätzungs-Konzeption zu, müsste man die Situation so beschreiben, dass Schotty die vegane Lebensweise grundsätzlich schätzt und nur partiell kritisiert – das aber scheint kaum zutreffend zu sein, weil er ja deren grundlegende theoretische Prämisse, nämlich die Gleichberechtigung von Mensch und Tier, nicht teilt. Der beste »Kandidat« für eine angemessene Beschreibung der Haltung Schottys ist daher die Respekt-Konzeption, die »von der gegenseitigen Achtung der Toleranz-Parteien aus[geht], die sich trotz starker Unterschiede ihrer Auffassungen des guten Lebens als politisch und moralisch gleichberechtigte Personen anerkennen« (Forst 2011: 532). Genau genommen liegt allerdings die Ursache des Konflikts zwischen der Veganerin und Schotty nicht in ihren Auffassungen von einem guten Leben, sondern in ihren Auffassungen, ob Fleischkonsum überhaupt eine

Frage des guten Lebens oder nicht vielmehr des gerechten Lebens darstellt: Während Schotty den Fleischkonsum für eine Frage des Genusses (und damit des guten Lebens) hält, sieht die Veganerin den Fleischkonsum als eine Verletzung der Grundprinzipien eines gerechten Lebens an, die eben nicht zu tolerieren ist, sondern eine universalistisch zu verstehende, für alle geltende Zurückweisungskomponente ihrer Toleranz darstellt.

Interessanterweise zeigt sich aber mit dem universalistischen Anspruch womöglich eine Gemeinsamkeit von Schotty und der Veganerin: Nach Forst spricht für die ersten beiden Modelle, die Erlaubnis- und die Koexistenz-Konzeption, »dass sie minimale motivationale Voraussetzungen haben und daher in sozialen Konfliktsituationen ein realistisches Ziel darstellen« (Forst 2011: 533). Ihr Nachteil ist aber, dass sie jederzeit in Nicht-Toleranz umschlagen können, wenn die zugrundeliegende Kosten-Nutzen-Kalkulation zu einem anderen Ergebnis kommt. Insofern sind die dritte und vierte Konzeption als »stabiler« anzusehen, wobei für Forst die Wert-Schätzungskonzeption sich womöglich als »zu eng« erweist, »denn der Bereich des Tolerierbaren wird auf das Schätzenswerte eingeschränkt« (Forst 2011: 533). Forst kommt daher zu dem Schluss, dass »sich die Respekt-Konzeption als die für eine pluralistische Gesellschaft am besten geeignete [empfiehlt]« (Forst 2011: 533); diese ist allerdings mit einem anspruchsvollen universalistischen Anspruch verbunden. Dabei plädiert er für ein Verständnis des Begriffs des Respekts nicht in einem kantischen, sondern in einem politischen Sinne, der

die gegenseitige Achtung als politisch-moralisch gleichberechtigte Bürger/innen [meint], welche ein Recht darauf haben, dass die grundlegenden Normen, denen sie unterworfen sind, ihnen gegenüber und durch sie gerechtfertigt werden können.

Gemäß diesem Prinzip scheiden zur Begründung solcher Normen umstrittene ethische (z. B. religiöse) Argumente aus, die nur den Überzeugungen eines Teils der Bürger/innen entsprechen. Toleranz bedeutet damit die Bereitschaft zu akzeptieren, dass in grundlegenden Fragen des politischen Zusammenlebens nur wechsel- und allseitig teilbare Gründe Legitimität schaffen können. Die Überzeugungen, die nicht in der Lage sind, in dieser Weise Legitimität zu begründen, können weiterhin als Auffassungen des Guten vertreten und müssen toleriert werden, sofern sie selbst den Grundsatz der reziprok-allgemeinen Rechtfertigung anerkennen. (Forst 2011: 533)

Die Zurückweisungskomponente der Respekt-Toleranz beruht also auf einer Voraussetzung, die selbst nicht mehr zur Disposition steht, nämlich die Geltung wechsel- und allseitig teilbarer Gründe. Im Kern ist damit eine Toleranz-Konzeption in dem Sinne »intolerant« (Forst 2011: 533), dass sie nicht beliebige Gründe für ihre Grundlegung, sondern nur die einer universalistischen, reziproken Rechtfertigung akzeptiert. Für Schotty stellt die Einordnung der veganen Lebensweise als universalistische Frage der Gerechtigkeit die Ablehnungskomponente seiner Toleranz dar, wobei er aber, wenn er diese Einordnung im Rahmen einer Respekt-Toleranzkonzeption tolerieren will, die Idee des Universalismus teilen muss. Die Zurückweisungskomponente seiner Toleranz besteht in der Unterordnung der menschlichen Beziehung unter die Geltung von Gründen (wobei allerdings die Ablehnung körperlicher Gewalt Schotty und die Veganerin wieder vereint).

Kompromiss und Konsens

Schotty und die Veganerin schließen einen Deal, für den sich die Frage stellt, ob die beiden tatsächlich nur einen Kompromiss oder nicht vielmehr doch einen Konsens gefunden haben. Düwell charakterisiert einen Kompromiss wie folgt:

Ein Kompromiss wird sehr bewusst angestrebt und führt zu Entscheidungen, bei denen wir unser Handeln im Hinblick auf Wünsche und Überzeugungen anderer modifizieren. Bevor man einen Kompromiss findet, versuchen Opponenten in der Regel, in Verhandlungen einander in Richtung der jeweils eigenen Position zu bewegen. Ein Kompromiss wird ausgehandelt. Dabei geht es stets um eine gemeinsame Praxis, bei der die Akteure auf die Kooperation miteinander angewiesen sind. Wenn wir gemäß einem Kompromiss handeln, dann tun wir etwas, von dem wir nicht im Letzten überzeugt sind. Wir lassen uns auf den Kompromiss ein, weil wir dem Opponenten entgegenkommen wollen, um ihn seinerseits zum Abrücken von Positionen zu bewegen, die mit unseren Auffassungen und Forderungen noch weniger vereinbar sind als der Kompromiss. (Düwell 2011: 416)

Die lange Diskussion zwischen Schotty und der Veganerin erfüllt selbstverständlich das Kriterium eines bewussten Prozesses; auch versuchen beide, den anderen in Richtung der jeweils eigenen Position zu bewegen, wobei der Aspekt des Aushandelns bei Schotty deutlicher wird als bei der Veganerin. Auch haben beide den anderen zum Abrücken von einer Position gebracht haben, die mit den eigenen »Auffas-

sungen und Forderungen noch weniger vereinbar« ist als der Kompromiss (Düwell 2011: 416). Allerdings scheinen zwei Kennzeichen des Kompromisses nicht ganz zu passen: Zum einen scheint es nicht unbedingt um eine gemeinsame Praxis zu gehen – sowohl Schotty als auch die Veganerin können ja ihre Praxis der Ernährung auch ohne den anderen umsetzen. Zum anderen endet die Folge dramaturgisch so glücklich, dass man sich fragt, ob die beiden nicht doch einen Konsens gefunden haben. Düwell grenzt den Konsens wie folgt von einem Kompromiss ab:

Wenn man einen Konsens findet, so haben sich in der Regel zuvor differierende Positionen verändert und sich auf eine gemeinsam getragene Überzeugung verständigt. Während bei der Toleranz und dem Respekt [und auch beim Kompromiss; Anm. JD] die Differenz zwischen den Positionen erhalten bleiben kann, tritt im Falle des Konsenses eine Veränderung der Überzeugungen oder Verhaltensweisen ein. Diese Veränderung beruht auf einer Einsicht in der Sache. Ich verändere meine Position, weil ich mich habe überzeugen lassen. (Düwell 2011: 416)

Meines Erachtens ist es Schottys Grundüberzeugung, dass keine ethische Auseinandersetzung dazu führen darf, dass das menschliche Miteinander gefährdet wird, welches den Boden für die gefundene, utilitaristische Lösung bereitet: Die Mitmenschlichkeit ist sozusagen der deontologische universalistische Kern seiner Überzeugung, der es als solcher dann aber ermöglicht, dass utilitaristische Abwägungen und Annäherungen an das als richtig Erkannte möglich sind, ohne dass dies als moralische Inkonsequenz erscheint; der Veganerin wird eine würdevolle Möglichkeit geboten, bei ihrer Überzeugung zu bleiben und ihre Selbstachtung zu wahren und trotzdem auch ihr Herz sprechen zu

lassen. In der Verbindung von deontologischer Ausrichtung und utilitaristischer Annäherung, vor allem aber durch den geteilten Humor gelingt es, den Universalismus vor Moralismus zu schützen. Dabei möchte ich unter »Moralismus« eine Haltung verstehen, die, erstens, alle Lebensbereiche einer universalistischen sollensethischen Regulierung unterziehen möchte (sodass es keine »privaten« strebensethischen Praktiken mehr gibt) und die, zweitens, den kognitivistischen Anspruch erhebt, durchgängig zu materialen Bewertungen insbesondere der Handlungen anderer kommen zu können. Dabei sind es aber genau genommen nicht die universalistischen und kognitivistischen Ansprüche als solche, die diese Haltung für andere so unangenehm machen, sondern ein performativer Selbstwiderspruch: Moralist_innen nehmen sich selbst aus der mit anderen geteilten Welt heraus und unterminieren damit das, was sie zu schützen suchen, nämlich eine ebenbürtige menschliche Beziehung. Und deshalb zieht Schotty immer dann eine Grenze, wenn seine Gesprächspartner_innen in der Einseitigkeit ihrer normativen Welt die gemeinsame Basis des Miteinanders gefährden. Und es ist vor allem der sinnliche Genuss und der Humor, der dann vor einem Moralismus zweiter Ordnung schützt, und auch für Schotty immer wieder den Raum für eine neue Annäherung eröffnet.

Die Kraft des Humors wird auch auf der Ebene der Inszenierung eingesetzt: Als rein akademische und bierernste Abhandlungen wären die Folgen der Serie vermutlich unerträglich; auch Drehbuch, Regie und Dramaturgie begegnen ihren Figuren immer wieder mit einem humorvoll-ironischen Blick. Wenn aber genau darin die Kunst der Serie besteht – nämlich das philosophische Ringen um Wahrheit nie zu einem moralistischen Selbstzweck werden zu lassen – so ist es in der Tat klüger, diese Skizze bei einer Skizze zu belassen.

Literaturverzeichnis

- Düwell, Marcus (2011). Kompromiss. In: Düwell, Marcus/Hübenthahl, Christoph/Micha W. Werner (Hrsg.) Handbuch Ethik. 3. akt. Aufl., Stuttgart, Weimar: Metzler, 415-420.
- Forst, Rainer (2011). Toleranz. In: Düwell, Marcus/Hübenthahl, Christoph/Micha W. Werner (Hrsg.) Handbuch Ethik. 3., akt. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 529-534.
- Regan, Tom (1997). Wie man Rechte für Tiere begründet. In: Krebs, Angelika Krebs (Hrsg.), Naturethik. Grundtexte der gegenwärtigen tier- und ökoethischen Diskussion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 33-46.
- Singer, Peter (1997). Alle Tiere sind gleich. In: Krebs, Angelika Krebs (Hrsg.), Naturethik. Grundtexte der gegenwärtigen tier- und ökoethischen Diskussion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 13-32.

Der ironische Seinsleichte

»Seinfeld« aus Perspektive von Beauvoirs existentzialistischer Ethik

Sebastian Ostritsch

Einleitung

Wer sich als Ethiker anschickt, die Unterhaltungsmedien der Gegenwart zu untersuchen, erregt nicht selten den Verdacht, eine moralisierende Spaßbremse zu sein. Das gilt insbesondere, wenn man sich dem Humoristischen zuwendet. Kaum etwas hat auf den Witz eine derart zersetzende Wirkung wie Moralin. Der Ethiker kann aber auch anders. Schließlich umfasst die Disziplin der Ethik neben der Moralphilosophie, der es um die Begründung und Prüfung moralisch zulässiger, gebotener und verbotener Handlungen geht, auch die Klugheitsethik. Diese beschäftigt sich mit der Frage nach der klugen Lebensführung, wobei als »klug« derjenige zu bezeichnen ist, der eine bestimmte Praxis innerhalb seines Lebens und in letzter Konsequenz die Praxis seines Lebens im Ganzen zu gelingen lassen weiß.

Beim Stichwort »Klugheitsethik« ist man geneigt, allein an die tugendethische Tradition und insbesondere an Aristoteles zu denken. Das Glück ist in dieser Traditionslinie nur den Tugendhaften vergönnt. Bei uns, die unter den lasterhaften Bedingungen moderner Massengesellschaften leben und den *phronimon* des Aristoteles – den sittlich einsichtigen Bürger – nur noch als eine Gestalt der Theorie kennen, steht die Klugheitsethik daher vor einer besonders schwierigen Frage, die

nicht mehr mit der klassischen Tugendethik beantwortet werden kann: Wie kann ein Leben, das geprägt ist durch charakterliche Deformation und soziale Desintegration, *trotzdem* gelingen?

Auf diese »modernisierte« Fassung der Frage nach dem guten Leben lässt sich kaum besser antworten als mit Verweis auf Simone de Beauvoirs Essay *Für eine Moral der Doppelsinnigkeit* (1947). Darin lässt sie die klassisch klugheitsethische Frage nach den Bedingungen eines gelingenden Gesamtlebensvollzugs unter existenzialistischen Vorzeichen neu aufleben (Beauvoir 2007, Luckner/Ostritsch 2018: Kap. 7.5). Der perfekte mediale Partner für Beauvoirs Theorie ist, wie sich im Folgenden zeigen soll, die 1991 von den Komikern Jerry Seinfeld und Larry David erschaffene US-Fernsehserie *Seinfeld*. Mit Beauvoir auf *Seinfeld* und mit *Seinfeld* auf Beauvoir zu blicken, ist wechselseitig erhellend: Zum einen expliziert der humoristische Gesamtorganismus *Seinfeld* eine Weise der Daseinsbewältigung, die sich hervorragend mit Beauvoirs Strukturanalyse von der »Doppelsinnigkeit« der Existenz beschreiben und begreifen lässt. Zum anderen stellt die spezifische Weise der Existenzgestaltung, die bei *Seinfeld* vorgeführt wird, eine interessante Erweiterung zu Beauvoirs Theorie dar.

Seinfeld und der Existenzialismus

Seinfeld gehört nicht nur zu den kommerziell erfolgreichsten Sitcoms aller Zeiten – die letzte Episode der finalen neunten Staffel lockte 1998 rund 76 Millionen Zuschauer vor den Bildschirm –, sondern die Serie wurde auch von Kritikern hoch gelobt und wird von Fans bis heute geradezu kultisch verehrt. Der riesige Erfolg ist dabei auch rückblickend noch schwer zu erklären. Denn *Seinfeld* zeichnet sich dadurch aus, dass es zentrale Verfahren massentauglicher Sitcoms nicht nur

ignoriert, sondern geradezu konterkariert. Ein deutliches Bild der Besonderheit von *Seinfeld* lässt sich gewinnen, wenn man die Serie mit einer anderen sehr erfolgreichen Sitcom der 1990er Jahre vergleicht, nämlich dem von David Crane und Marta Kauffman erschaffenen *Friends* (1994-2004).

Wie bei *Seinfeld* so steht auch bei *Friends* eine Gruppe von Freunden im New York der 1990er Jahre im Mittelpunkt des Geschehens. Bei beiden Serien spielen soziale Konventionen, ihre Verletzung und vor allem ihre (für alle Betroffenen) diffusen Geltungsbedingungen eine wichtige Rolle. Der für unsere Zwecke entscheidende Unterschied besteht in dem, was man die dramaturgische Grundausrichtung bzw. den erzählerischen Rahmen der beiden Serien nennen könnte. Bei *Friends* werden die insgesamt zehn Staffeln durch den narrativen Bogen einer Suche nach einer gelingenden bürgerlichen Existenz zusammengehalten. Die sechs Freunde suchen und finden (bis auf den ewigen Lebemann Joey) – nach allerlei amourösen Verwechslungen, Irrungen und Wirrungen – die große Liebe und das Familienglück. Strukturell macht *Friends* damit einerseits Anleihen bei vielen Shakespear'schen Komödien (Liebe – Verwechslung – Auflösung – Hochzeit) und ist andererseits zugleich ebenso herzscherzreiche Seifenoper wie Sitcom.

Bei *Seinfeld* hingegen ist alles Schwärmerische, Pathetische, Kitschige getilgt. Jerry Seinfeld (spielt sich selbst) und seine Freunde Elaine Benes (Julia Louis-Dreyfus), George Costanza (Jason Alexander) und Cosmo Kramer (Michael Richards) sind hedonistische Mittdreißiger, deren Alltag vor allem darin besteht, sich möglichst geschickt bürgerlichen Zwängen und sozialen Normen zu entziehen. Jerrys vor Lebensfreude nur so strotzender Nachbar Kramer ist ein chaotischer, dauerschnorrer Lebenskünstler. George, Jerrys bester Freund, ist einer der größten Neurotiker der Film- und Fernsehgeschichte (selbst manche Woody-Allen-Charaktere verblassen im Vergleich) und darüber

hinaus gewohnheitsmäßiger Lügner, Feigling und Pechvogel. Elaine, Jerrys Ex-Freundin, sprüht zwar nur so vor Charme, Witz und Frische, ist aber derart rechthaberisch und – vor allem in Bezug auf potentielle Partner – wählerisch, dass ihre (romantischen) Beziehungen in aller Regel von Anfang an zum Scheitern verurteilt sind. Der fiktive Jerry Seinfeld ist erfolgreicher Komiker – und ein Großmeister der ironischen Distanzierung, der unfähig ist, auch nur im Ansatz etwas wirklich ernst zu nehmen.

Die Komik bei *Seinfeld* hat einen doppelten Ursprung. Zum einen entsteht sie dadurch, dass diese charakterlich deformierte Truppe naturgemäß in jedes nur erdenkliche Fettnäpfchen tritt. Zum anderen entspringt die Komik aber auch daraus, dass es keinen sozialen Fauxpas, ja nicht einmal einen Schicksalsschlag gibt, dessen Jerry sich nicht durch eine feine ironische Spitze zu bemächtigen im Stande wäre. Im Laufe der Serie verweigern oder verlieren die Charaktere so ziemlich alles, worauf die bürgerliche Existenz ausgerichtet ist: Kramer hat nie gearbeitet, George stolpert von einer Entlassung zur nächsten und Elaine erlebt ein berufliches Chaos nach dem anderen. Allein Jerry ist als Komiker erfolgreich, betont aber, dass er noch nie einer geregelten Arbeit nachgegangen sei (»I never had a job!«). Eine dauerhafte Beziehung kann keiner der vier aufrechterhalten. Der Sache am nächsten kommt George, indem er sich verlobt. Aber auch das mündet letztlich in der Katastrophe. George besteht nämlich darauf, die billigsten Hochzeitseinladungen zu kaufen; seine Verlobte Susan bezahlt seinen Geiz mit dem Leben: Sie stirbt an einer Klebstoffvergiftung, nachdem sie ca. 200 Umschläge mit der Zunge befeuchtet hat.

Die Serie endet schließlich damit, dass die vier Freunde im Gefängnis landen, nachdem sie in einer Kleinstadt zufällig Zeugen eines Straßenraubs werden. Statt einzugreifen, filmen sie das Geschehen und kommentieren es mit sarkastischen Sprüchen. Ein gerade erlassenes

Gesetz, das unterlassene Hilfeleistung ahnden soll, bringt unsere Anti-Helden hinter Gitter. Aber auch das Gefängnis ist letztlich nur eine andere Kulisse für die komische Überwindung der Unwägbarkeiten und Absurditäten des Lebens: In der allerletzten Szene der Serie sehen wir Jerry im orangenen Sträflingsanzug bei einem Stand-Up-Auftritt vor anderen Insassen.

Strukturell lässt *Seinfeld* weniger an Shakespeare als an die aristotelische Definition der Komödie denken. Wir haben es offenbar mit einer »Nachahmung von schlechteren Menschen« (Aristoteles 1994: 1449a), als sie für gewöhnlich in der Wirklichkeit vorkommen, zu tun. Die Komik entsteht dabei nach Aristoteles dadurch, dass das Schlechte der Lächerlichkeit, an der es Anteil hat, preisgegeben wird. Die Art und Weise, wie uns *Seinfeld* über die charakterliche Schlechtigkeit seiner Hauptfiguren lachen lässt, hat aber nicht den Charakter einer selbstgerechten moralischen Verurteilung. Im Gegenteil: Die Serie führt uns die Leichtigkeit des Seins vor, die dem Ironiker vergönnt ist, wenn er auch über die hässlichsten Seiten seines Selbst lachen kann. Die Figuren in *Seinfeld* wissen um die Notwendigkeit ihres Scheiterns, das sich aus ihrer seelischen Unvollkommenheit speist, und lachen darüber. Sie erheben sich über ihr Schicksal im Modus der Ironie. Und in dieser Selbstüberwindung liegt eine Form von Glück, von der George berichtet, nachdem Elaine sein Toupet aus dem Fenster geworfen hat:

George: I tell you, when she threw that toupee out the window, it was the best thing that ever happened to me. I feel like my old self again. Totally inadequate, completely insecure, paranoid, neurotic, it's a pleasure. (Staffel 6, Folge 14: »The Beard«)

Dieses Statement von George ist ein eindrückliches Beispiel für *den* zentralen Gedanken des Existenzialismus: Die Existenz des Menschen

geht seiner Essenz voraus (Sartre 2002). Damit ist *nicht* die absurde These von der schrankenlosen Selbsterschaffung des Menschen gemeint, wie sie heute in Kreisen der selbsternannten »social justice warriors« vertreten wird. Es geht nicht darum, dass etwa ein Mann sich einfach dazu entscheiden kann, von nun an eine Frau zu sein, oder eine Französin sich entscheiden kann, ab sofort Namibierin zu sein etc. Nein, die These von der Vorgängigkeit der Existenz vor der Essenz geht gerade von der Tatsache aus, dass wir durch eine Vielzahl an biologischen, sozialen und kulturellen Faktoren determiniert sind. Was der Existenzialismus dagegen betont, ist die unausweichliche Bürde der Freiheit, sich innerlich wie äußerlich zu diesen Determinanten zu verhalten. Wir sind zwar nicht frei, unsere Determinanten einfach abzustreifen oder nach Belieben zu modifizieren, aber wir sind frei, sie dadurch zu transzendieren, dass wir ein Verhältnis zu ihnen einnehmen.

Im Herausbilden eines solchen Selbstverhältnisses liegt, was Beauvoir als die »Doppelsinnigkeit« unserer Existenz bezeichnet: Wir leben einerseits unter Bedingungen, die wir uns nicht ausgesucht haben, und wir sind zugleich immer auch über diese Bedingungen hinaus, insofern wir unsere Situation bedauern, ablehnen, akzeptieren, reflektieren und manchmal – zumindest partiell – auch verändern können. Von genau dieser Doppelsinnigkeit handelt auch *Seinfeld*: Beim Betrachten von Jerry und seinen Freunden erleben wir, dass soziale Zwänge und der eigene Charakter gegeben und unveränderlich sein mögen, sie aber trotzdem nicht unüberwindbar sind. Denn schon eine kleine ironische Bemerkung oder ein Witz genügt, um die Grenzen der eigenen Situation zu übersteigen.

Beauvoirs Genealogie der Existenzgestaltungen

Beauvoirs weiterführende ethische Frage ist, auf welche Weise das existenzielle Spannungsverhältnis zwischen Determination und Freiheit, Gebundenheit und Transzendenz genau auszutarieren ist, wenn wir der Doppelsinnigkeit der menschlichen Existenz Genüge tun wollen. Worauf es ankommt, ist die *Balance* zwischen Transzendenz und Situationsgebundenheit zu halten und keinen der beiden Aspekte für den anderen zu opfern. Denn dies würde bedeuten, die spezifische Struktur menschlicher Existenz in Gestalt eines Missverhältnisses zu verwirklichen und damit auf inauthentische Weise zu existieren. Authentisch zu existieren, heißt hingegen, den Drahtseilakt zu meistern, *in der Gebundenheit frei zu sein* und *in der Freiheit sich binden zu lassen*. Nicht jeder Art, sein Leben zu führen, gelingt dies gleich gut. Vielmehr gibt es nach Beauvoir eine Stufenfolge idealtypischer Weisen der Daseinsgestaltung, die in zunehmenden Maße dazu in der Lage sind, eine authentische Existenz zu garantieren. Die verschiedenen Gestaltungsweisen der Existenz versucht Beauvoir dabei auseinander abzuleiten: Vom Kind über die Lauen, den Ernsten, den Nihilisten, den Abenteurer, den Leidenschaftlichen bis hin zur finalen Figur des Liebenden. Wir wollen nun sehen, wie *Seinfeld* in diese Genealogie der Existenzgestaltungen passt.

Auf einer Art Nullstufe steht das *Kind*. Es ist noch derart in die Selbstverständlichkeiten der Welt eingelassen, dass das Problem einer selbst zu verantwortenden Lebensführung noch gar nicht auftaucht. Die erste und naheliegende Reaktion, die im Erwachsenenalter auf dieses Problem erfolgt, zeigt sich in Form der Gestalt der *Lauen*. Die Lauen fürchten sich vor der Verantwortung, die eine doppelstimmige Existenz ihnen abverlangt. Sie leben daher als unauffällige Mitläufer; sie denken, fühlen, sagen und tun, was »man« so denkt, fühlt, sagt und

tut. Der *Ernste* wählt einen anderen Ausweg. Er klammert sich an überlieferte Normen und Werte *als absolute*, ohne zu reflektieren bzw. sich eingestehen zu wollen, dass es von ihm abhängt, ob diese oder andere Werte und Normen faktische Geltung für sein Leben erlangen. Der *Nihilist* erkennt diese Subjektrelativität der Geltung von Werteordnungen. Seine (überzogene) Reaktion hierauf besteht darin, die Existenz von Werten schlechthin zu leugnen.

Der von Jerry bzw. der Serie exemplifizierte Typus – nennen wir ihn den *ironischen Seinsleichten* – könnte mit dem Nihilisten verwechselt werden, denn beide stehen im Gegensatz zum Ernsten. Aber der ironische Seinsleichte erhebt sich nicht nur über den unreflektierten Wertabsolutismus des Ernsten, sondern auch über den Furor der absoluten Wertenegation des Nihilisten. Beide sind für den ironischen Seinsleichten gleichermaßen lächerliche Extrempositionen. Der Nihilist gleicht dem Ernsten, insofern er sich selbst viel zu wichtig nimmt. Die ironische Haltung des Seinsleichten erkennt ohne Weiteres an, dass Dinge, Personen und Institutionen wertvoll sein können. Der Seinsleichte erkennt aber auch die kontingente, fragile und letztlich grundlose Natur alles vermeintlich Gewissen und Absoluten unserer Existenz. Aus der Perspektive des ironischen Seinsleichten sind der Ernste und der Nihilist nur zwei Seiten derselben Medaille.

Der ironische Seinsleichte ist am ehesten als eine Variante des *Abenteurers* zu sehen. Diesem »macht es Spaß, in der Welt eine Freiheit zu entfalten, die ihrem Inhalt gegenüber gleichgültig ist« (Beauvoir 2007: 116). Der Abenteurer ist sich, mit anderen Worten, der Freiheit seines Lebensentwurfs im Klaren, ohne deshalb der Welt Sinn und Wert abzusprechen. Im Gegenteil, er findet Sinn und Wert gerade in dieser Entwurfsfreiheit, die aber immer in der Unverbindlichkeit verbleibt. Sich wirklich auf jemanden oder etwas einzulassen, d. h. sie oder es als intrinsisch wertvoll anzuerkennen, das ist dem Abenteurer unmöglich.

Dem Abenteuerer wie dem ironischen Seinsleichten mangelt es an Ernsthaftigkeit. Beide möchten gewissermaßen wieder Kinder sein, aber das ist unmöglich. Die Genialität von *Seinfeld* liegt nun auch darin, diese Limitation des ironischen Seinsleichten erkannt und selbst wieder ironisch reflektiert zu haben, wie der folgende Dialog zwischen Jerry und George belegt:

George: What is this? Did you ever get the feeling like you've had a haircut but you didn't have one? I'm all itchy back here.

Jerry: Ahh.

George: What?

Jerry: What is this? What are we doing? What in God's name are we doing?

George: What?

Jerry: *Our lives!* What kind of lives are these? We're like children. We're not men.

George: No, we're not. We're not men.

Jerry: We come up with all these stupid little reasons to break up with these women.

George: I know. I know. That's what I do. That's what I do.

Jerry: Are we going to be sitting here when we're sixty like two idiots?

George: We should be having dinner with our sons when we're sixty.

Jerry: We're pathetic ... you know that?

George: Yeah, like I don't know that I'm pathetic.

Jerry: Why can't I be normal?

George: Yes. Me, too. I wanna be normal. Normal.

Jerry: It would be nice to care about someone.

George: Yes. Yes. Care. [...]
(Staffel 7, Episode 1: »The Engagement«)

Bei Beauvoir ist es erst der *Leidenschaftliche*, der die nötige Ernsthaftigkeit in seinen Lebensentwürfen aufbringt, auch wenn es ihm nicht gelingt, die begehrten Subjekte letztlich *nicht* zu bloßen Objekten der Begierde zu degradieren. Erst der letzten Figur in Beauvoirs Stufenfolge, der *Liebenden*, glückt der existenzielle Balanceakt der authentischen Lebensführung, indem sie sich an andere freie Personen bindet, ohne über sie verfügen zu wollen. Auch wenn dieses Kunststück dem ironischen Seinsleichten nicht ganz gelingen mag, so verfügt er doch über die einzigartige Fähigkeit, sein eigenes strukturelles Defizit zu erkennen und durch Ironisierung gewissermaßen zu neutralisieren.

Diese Bemerkungen lassen natürlich auch an einen anderen großen existenzialistischen Ethiker denken, und zwar Albert Camus. Dieser schrieb bekanntlich im Hinblick auf die Mythengestalt des Sisyphos, dass es kein Schicksal gebe, dass durch Verachtung nicht überwunden werden könne (Camus 2008: 158), weshalb wir uns Sisyphos trotz der unerbittlichen Götterstrafe, die er zu erleiden hat, als »einen glücklichen Menschen vorstellen« (ebd.: 160) müssten. Analog können wir abschließend im Hinblick auf *Seinfeld* und die in der Serie wohl vom Schicksal am meisten gestrafte Figur des George formulieren: Es gibt kein Schicksal, das durch Ironie nicht überwunden werden kann. Und: Wir müssen uns George Costanza als einen glücklichen Menschen vorstellen.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles (1994). Poetik. gr.-dt. Stuttgart: Reclam.
- Beauvoir, Simone de (2007). Für eine Moral der Doppelsinnigkeit. In: dies., Soll man die Sade verbrennen? Drei Essays zur Moral des Existenzialismus. 6. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Tb., 77-192.
- Camus, Albert (2008). Der Mythos des Sisyphos. 8. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Tb.
- Luckner, Andreas/Ostrowski, Sebastian (2018). Existenz. Boston/Berlin: De Gruyter.
- Sartre, Jean-Paul (2002). Der Existentialismus ist ein Humanismus. In: dies., Der Existentialismus ist ein Humanismus und andere Essays. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg Rowohlt Tb., 145-192.

Wahrheit wider Willen?

Die komische Dialektik von Wahrheit und Unwahrheit in Larry Davids »Curb your Enthusiasm«

Sebastian Stein

Die intellektuelle Liebe des Geistes zu Gott ist eben die Liebe Gottes, womit Gott sich selbst liebt, nicht sofern er unendlich ist, sondern sofern er durch das Wesen des menschlichen Geistes, unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit betrachtet, ausgedrückt werden kann. Das heißt, die intellektuelle Liebe des Geistes zu Gott ist ein Teil der unendlichen Liebe, womit Gott sich selbst liebt.

Spinoza 1976: 297

Rabbi: Speak from your heart. Speak to Cheryl, look into her eyes, and it will come, the words will come.

Larry: Things have been good. It's a very good, eh, relationship. 10 years. Pretty good. It's pretteyyyy, pretteyyyy, pretteyyyy, pretty good.

Curb your enthusiasm: The Survivor

Cheryl: What? What happened to the cookies?

Larry: I thought they were animal cookies.

Cheryl: You ate the Baby Jesus and his mother Mary!

Larry: I thought he was a monkey!

Curb your enthusiam: Mary, Joseph and Larry

Für Gott sind alle Dinge schön und gut und gerecht, nur der Mensch hält manche für ungerecht, andere für gerecht.

Heraklitos 1979: 61

Einleitung

Eines der zentralen, ethisch interessanten Leitmotive der Fernsehserie *Curb your Enthusiasm* ist das Verhältnis zwischen (1) dem Sprechen von Wahrheit und (2) dem Lügen zum Zweck des Erhalts der gesellschaftlichen Harmonie. Während verschiedene Philosophen den im allgemeinen Verhältnis von Wahrheit und Unwahrheit inhärenten Widerspruch auf unbefriedigende Weise zu lösen versuchten, deutet die Serie unter dem Deckmantel des selbstkritischen und existentialistisch anmutenden Humors auf ein metaphysisches Ordnungsverhältnis der beiden Momente. So erzeugt sie im Zuschauer die Ahnung einer begrifflich gesicherten Weltordnung und der Freiheit von endlicher Willkür und Absurdität.

Die Serie

Curb your Enthusiasm ist eine US-amerikanische Sitcom-Fernsehserie, die mittlerweile 9 Staffeln und 90 Folgen umfasst. Kriert wurde sie vom Darsteller der männlichen Hauptrolle, Larry David, der autobiografisch anmutend sein eigenes Leben überzeichnet und ausstaffiert darstellt, seine tatsächlichen Kollegen, Bekannten, Freunde, Freundinnen und Ex-Frauen auftreten lässt und unter anderem mit Motiven wie Absurdität, Missverständnissen, Schadenfreude, Verwechslungen, gesellschaftlichen Unannehmlichkeiten, Rache etc. arbeitet. Regelmäßig wird von Laiendarstellern improvisiert und Dialoge werden spontan ausgebaut, was eine Stimmung der Authentizität und zuweilen des sympathischen Dilettantismus erzeugt. Meistens werden Beziehungen und Zusammenhänge im Laufe der Folgen aufgebaut die am Schluss in einer Katastrophe bzw. Kettenreaktion von eskalierenden Ereignissen enden. Die Show hat zwei Emmys, einen Golden Globe, zweimal den

Producers Guild Award und den Directors Guild Award und einmal den Writers Guild of America Award gewonnen.

Ein regelmäßig wiederkehrendes, ethisch interessantes Leitmotiv stellt dabei der von Aristoteles folgendermaßen auf den Punkt gebrachte Konflikt zwischen Wahrheit und sozialer Harmonie dar:

Indessen, man wird uns darin zustimmen, daß es doch wohl das Richtigere und Pflichtmäßige ist, wo es gilt für die Wahrheit einzutreten, auch die eigenen Sätze aufzugeben [...]. Denn wenn uns beides gleich lieb und wert ist, so ist es doch heilige Pflicht, der Wahrheit vor allem die Ehre zu geben. (Aristoteles 2017: 14)

So muss der Hauptcharakter Larry David sich regelmäßig entscheiden, ob er auf Kosten des gesellschaftlichen Friedens auf einem moralisch-ethischen oder subjektivistisch-emotional fundierten –möglicherweise eingebildeten – Recht besteht oder zugunsten gesellschaftlicher Harmonie Toleranz und Empathie gegenüber ungerecht oder rücksichtslos Handelnden aufbringt. Unüberraschenderweise für eine Comedy-Serie entscheidet sich David regelmäßig gegen die Harmonie. Die Konsequenzen seiner Entscheidungen sind für alle Beteiligten oft negativer Natur und werden regelmäßig auch von ihm selbst getragen, so dass der Zuschauer entweder Verständnis, Mitleid oder auch Schadenfreude für David empfindet.

Ethisch lässt sich angesichts der resultierenden, oft großen Unannehmlichkeiten fragen: Ist es geboten, die Wahrheit zu sagen, auch wenn der sozialpolitische Frieden darunter leidet? Sind Wahrheitsmartyrer bewundernswerte Helden, die ihr eigenes, besonderes Wohl für die höhere, allgemeine Sache opfern oder sind sie naive Idealisten oder gar trotzige Besserwisser, die politisch oft ungeschickt Leib und Leben

riskieren, das zuweilen bei Erreichung der gleichen Ziele durch vorsichtigeres Vorgehen hätte geschont werden können? Ist es nicht Provokationslust, die sie umhertreibt und ist die Provokation Selbstzweck oder dient sie dazu, Lügen, Machtmissbrauch und Korruption zu enttarnen, Dogmen aufzurütteln, totes Denken und Handeln von lebendigem zu trennen, koste es, was es wolle?

Im Folgenden sollen erwogen werden, wie sich verschiedene Philosophen des Verhältnisses von Wahrheit und Unwahrheit annehmen und die Frage gestellt werden, inwiefern *Curb your Enthusiasm* einen konstruktiven Beitrag zu dieser Debatte leisten kann.

Wahrheit und Unwahrheit: Platon, Kant und Mill

Neben Platon und seiner Aussage, dass »noble« (Platon 1997: 1050) Lügen unabdinglicher Bestandteil der Politik sind, und der wahrhaftige Politiker entsprechend auch Lügner sein muss, sind Immanuel Kant und John Stuart Mill für diese Debatte relevant:

Kant lehnt das Lügen kategorisch ab, da es keine verallgemeinerbare Maxime gibt, die Lügen widerspruchsfrei rechtfertigen kann. Sie käme der Aussage gleich: »Es ist notwendigerweise wahr, dass Wahrheit nicht notwendig ist.« Da wir Wahrheit immer voraussetzen, um überhaupt denken, sprechen oder Versprechen geben zu können, wäre das Unterminieren der Wahrheit selbstwidersprüchlich. Die gleiche Wahrheit, die wir unausweichlich beanspruchen, würden wir anderen und uns selbst absprechen (Kant 2002: 18). Selbst wenn eine Lüge die Welt retten könnte, wäre das Lügen widersprüchlich und entsprechend unmoralisch. Wenn Politik und Gesellschaft ohne Lügen nicht funktionieren, dann müssen sie so umgestaltet oder die Menschen so gebildet werden, dass sie ohne Lügen funktionieren.

Anders bei John Stuart Mill: Aus letztlich utilitaristischer Perspektive argumentiert er in *On Liberty*, dass die Wahrheit sagen und Redefreiheit im Zweifelsfall grundsätzlich zu schützen und priorisieren sind, da sich im öffentlichen Marktplatz der Meinungen die Wahrheit durchsetzen werde und so der maximale Nutzen für die Gesellschaft entstehe. Obwohl Angriffe, Verleumdungen etc. nicht gestattet, bzw. durch öffentliche Meinung geächtet werden sollten, vertraut Mill auf die Fähigkeit der Mehrheit gebildeter Bürger und Regierungen, ihre Emotionen zu kontrollieren und der Wahrheit gegenüber offenzubleiben (Mill 2003: 100ff).

Political Correctness

Dieses allgemeine Problem findet in neuerer Zeit eine dezidiert emotionale Artikulation in der öffentlichen Debatte um politisch korrektes Denken und Sprechen (»political correctness« ab hier »PC«): Selbsterklärte Gegner eines von ihnen öffentlich als »unehrlich« bezeichneten PC-Diskurses stilisieren sich dabei regelmäßig zu Vertretern der totgeschwiegenen da oft provokativen Wahrheit bei Themen wie den Eigenheiten von Männern und Frauen und den Verhaltensweisen ethnischer, kultureller oder religiöser Gruppen. Die von ihnen angegriffenen Vertreter der PC werden als naiv-selbsterstörerische »Gutmenschen« beschrieben, die absichtlich oder unabsichtlich die Verweichlichung oder Verhärtung des eigenen Geschlechts bzw. den Untergang der eigenen Kultur oder Ethnie herbeiführen. Dabei berufen sich PC-Gegner gerne auf die Realität empirischer, wissenschaftlich (z. B. politisch, psychologisch, soziologisch, medizinisch, biologisch) gesicherter Einsichten – oft jedoch auch auf apriorische Begriffe bezüglich der Unterschiede zwischen den Menschen: Männer sind anders als Frauen, Nordeuropäer anders als Afrikaner, Christen anders als Muslime, etc. Insgesamt

kann dabei eine Betonung des als vernachlässigt wahrgenommenen Empirischen und eine Relativierung des allgemeinheitsorientierten Noumenalen konstatiert werden. Die Welt ist in erster Linie von Unterschieden geprägt und so auch zu verstehen. Menschen sind als zumindest teilweise empirische Wesen ebenfalls in ihrer Eigenheit wahrzunehmen. Die noumenale bzw. Gattungsidentität aller Menschen als Vernunftwesen wird dabei oft entweder nicht betont, relativiert oder ganz verneint.

Im Gegenzug beharren die Verteidiger der PC-Kultur auf der Priorität der vernunftbasierten Identität und damit moralischen Gleichwertigkeit aller Menschen und deduzieren aus ihr das Gebot der Rücksichtnahme, der Toleranz und der Mitmenschlichkeit, ungeachtet empirischer Differenzen. So werden empiristische Unterschiedskennzeichnungen als schlichtweg verzerrend, hass-schürend, verwirrt oder einfach falsch bezeichnet, als moralisch irrelevant diskreditiert oder, selbst wenn ihnen beschränkte Relevanz zugesprochen wird, gelten sie als im öffentlichen Diskurs aus Gründen der Rücksichtnahme und zur Wahrung des sozialen Friedens als tabu. So wird vollkommene Meinungsfreiheit auf das Denken beschränkt – unter Schutz der öffentlichen Sprache vor störenden Elementen. Dies soll richtiges öffentliches und privates Sprechen und entsprechendes Denken zur Folge haben. Insgesamt bleiben auch in dieser Debatte vermeintliche Wahrheit und vermeintliche Lüge unversöhnt: Jede Partei klagt die jeweils andere der Verzerrung, Verschleierung bzw. der Unwahrheit an.

Curb und Wahrheit

Dies ist eine der Spannungen mit der Larry David in *Curb your Enthusiasm* spielt. Ausgestattet mit oft radikal anmutender Faulheit bzw. einem kolossalen Toleranz- und Empathiemangel, nimmt David regelmäßig

keine Rücksicht auf sozial-emotionale Konsequenzen seines Handelns. Er spricht von ihm für Wahrheiten gehaltene Beobachtungen aus, bzw. verzichtet auf falsche Gesten des guten Willens und des Interesses an seinen Mitmenschen. Er kann nicht anders: Ungefiltert muss er so sprechen und handeln, wie er wirklich und oftmals politisch unkorrekt denkt und fühlt.

Symptomatisch für die ironische Selbststilisierung als Wahrheitssucher ist dabei auch Davids »stare«: Wenn er nicht sicher ist, ob ein mit ihm interagierender Mensch die Wahrheit spricht, blickt er der Person (in Begleitung von Oboen-Musik) lang und dabei immer näherkommend in die Augen, um die Seele hinter den Augen und damit ihren Wahrheitsgehalt zu eruieren. Pointiert spielt David außerdem auch mittels Charakterwahl und -zeichnung mit diversen über Gruppen in der amerikanischen Gesellschaft existierenden, politisch unkorrekten Stereotypen. Er selbst repräsentiert so häufig das sekulär-amerikanische Judentum, wohingegen andere Charaktere zum Beispiel für die weishäutig-protestantische Hollywoodelite, Afroamerikaner, Araber, US-Latinos und Japanische Amerikaner stehen. Dabei sind die meisten Rollen und Darsteller so geschrieben und gewählt, dass sie sowohl als Einzelbeispiele als auch als archetypische Vertreter interpretiert werden können und kontroverse Themen wie Rassismus, Sexismus, Pädophilie, Fanatismus, Behinderung et cetera sind feste Bestandteile jeder Folge.

Auch die PC-Elemente nutzt *Curb Your Enthusiasm*, um eine eigene Position bezüglich des Konfliktes von Wahrheit und Lüge zu vermitteln. Heroisch beschreibt der oft unfreiwillig die Wahrheit sagende Hauptcharakter dort das Aufeinanderprallen von Wahrheit und Lüge als ungeregt-absurden Prozess, der den Helden regelmäßig zum unfreiwilligen Märtyrer macht. Durch das Aussprechen der Wahrheit aber auch durch Egoismus und Lügen werden Glück, Status, Harmonie und

Wohl geopfert, um der tatsächlichen Wahrheit zur Entfaltung zu verhelfen. Sowohl Wahrheit als auch Unwahrheit scheinen so einer »wahren« Wahrheit zu dienen. Die Dialektik, die auf den ersten Blick Millartig prozedural anmutet, wird dabei wiederholt von scheinbar schicksalsgesteuerter Bestrafung und Belohnung versöhnt: Wahrheit wird erkannt und überwindet alle inneren und äußeren Widerstände, weil sie *implizit* immer schon definiert und gewusst ist. Jedes ihr-Zuwiderhandeln ist von Anfang an entlarvt und der Zuschauer erwartet mit Vorfreude ihren unausweichlichen Sieg. Dabei leidet und lernt der Lügner und Unwahres vollbringende — oft genug David selbst — und wird zum oft unfreiwilligen Sinnbild der Allmacht der Wahrheit. Absurd ist somit nicht das Leben selbst sondern das Unwahre und der Versuch, ihm zu entkommen.

Von scheinbar außerhalb der Akteure und ihres Handelns wird so die Wahrheit-Lüge-Dialektik gezähmt: Es gibt eine überindividuelle Macht, die den Widerspruch der Momente zu Gunsten einer wahren Ordnung, der »wahren Wahrheit«, jedoch unter Rücksicht auf die unvermeidliche Realität des Lügens und Irrtums, fasst. Dabei handelt David selbst beizeiten aufgrund einer Einsicht in diese Ordnung, die einzelne Charaktere und deren Interessenlage transzendiert: Lügen und Unwahres müssen durchdacht und -gelebt werden, damit die wahre Wahrheit konkret und lebendig ist.

Wahrheit und Unwahrheit

Wie jedoch ist so eine Ordnung mit dem Sagen der Wahrheit und dem Lügen der Einzelpersonen vereinbar? Wenn diese Ordnung die Wahrheit als solche ist, und das Umgehen mit der PC-Problematik in der Gesellschaft und der Serie als Konkretisierung der allgemeinen Frage nach dem Verhältnis von »die Wahrheit sagen« und »noblem« Lügen

interpretiert werden kann, wie verhalten sich dann »Wahrheit an sich« und individuelles Wahrheitsagen und Lügen? Wie können das individuelle die-Wahrheit-Sagen und das Lügen als Ausdruck der »Wahrheit an sich« gelten?

Zu Beantwortung dieser Fragen bietet es sich an, einerseits das Wahrheitsagen mit dem Ideal und der Wahrheit gleichzusetzen und andererseits das Lügen mit der nicht-idealen Welt, in der harmonie-orientiert gelogen werden muss, das heißt mit Unwahrheit. Wahrheitsideal und welterzwungenes Lügen können dann so begriffen werden, dass jedes in seiner Eigenheit erkennbar bleibt und beide als Teile eben der metaphysischen Ordnung gelten können, die *Curb your Enthusiasm* impliziert, wenn über-subjektive Mächte für Ordnung sorgen.

Mit diesem Begriffswerkzeug werden die Aussagen Platons, Mills und Kants begrifflich nachvollziehbarer: Platon sieht die Wahrheit als metaphysisch priorisiertes Unendlich-Allgemeines immer schon spekulativ mit der Unwahrheit der endlich-politischen Welt verwoben: Lüge ist notwendigerweise Teil der wahren, immer auch besonderen, mangelhaften, gesellschaftlichen Ordnung. Dabei kann jedoch der Eindruck entstehen, dass die Wahrheit als Allgemeines von der Lüge der Welt abhängt. Da es keine Wahrheit ohne Lüge gibt, ist die Wahrheit nicht emanzipiert und lügenunabhängig.

Mill verlagert die Beschreibung des Verhältnisses von Wahrheit und Lüge in die Zukunft bzw. in den Prozess der gesellschaftlichen Wahrheitssuche: Beide kommen nicht versöhnt zusammen, sondern Wahrheit trifft immer wieder auf Lüge und muss sich in ständiger Dialektik gegen diese behaupten, so dass es nie zum Sieg der Wahrheit kommen kann. Sie muss sich immer gegen die unversöhnten Lügen behaupten. Das Verhältnis von Wahrheit und Lüge ist somit in linearer Unendlichkeit ausgefaltet, jede hängt von der anderen ab und Wahrheit kann ihren Unbedingtheitsanspruch nicht einlösen.

Extremer mutet Kant an: Er priorisiert die Wahrheit vollkommen gegenüber der Lüge und macht Wahrheit dabei so radikal unabhängig von der Lüge, dass die Wahrheit in ihrer Strenge die vollkommene Zerstörung der Lüge und damit auch der nicht-idealen, lügendvollen Welt in Kauf nimmt. Angesichts der Erhabenheit des Sollens der allgemeinen Wahrheit verblasst das besonders Weltliche zum Nicht-Sein-Sollenden. Auch wenn hier die Harmonie der Momente unerreicht bleibt, ruht die Wahrheit unbedingt frei in sich, die Wahrheit ist vollkommen emanzipiert und das Erste. Sie ist sich selbst genug, bedarf keiner Lüge oder mangelhafter Welt. Welt und Lüge können nur in Abhängigkeit von der erhabenen Wahrheit sein, sind radikal andere Deprivation und Mangel am unabhängigen, unbedingt-Allgemeinen. Durch dies Unterminieren der Existenzberechtigung der Lüge entzieht sich die Wahrheit jedoch der Kontrastierungsgrundlage: Was ist Wahrheit, wenn nicht »Nicht-Lüge«?

Keine der genannten Positionen kann also die Momente begrifflich vereinen und gleichzeitig die Unbedingtheit der priorisierten Wahrheit vermitteln. Entweder ist Wahrheit von Lüge abhängig oder Wahrheit opfert die Lüge.

Anders in der Wahrheits-Vision von *Curb your Enthusiasm*. Hier ist die »wahre Wahrheit« nicht abhängig von der Lüge. »Wahre Wahrheit« ist so unabhängig wie Kants unbedingte Wahrheit denn *Curb's* »wahre Wahrheit« *beinhaltet* die Dialektik von abstrakter Wahrheit und abstrakter Unwahrheit. Diese sind nur als was sie sind erkennbar, weil sie Aspekte der »wahren Wahrheit« darstellen. Anders als Kants unbedingte einseitige Wahrheit ist *Curbs* »wahre Wahrheit« also die Einheit von Wahrheit als »Nicht-Unwahrheit« und Unwahrheit als »Nicht-Wahrheit«. Da sie innerhalb der Einheit der wahren Wahrheit existiert, ist so auch die Unwahrheit Aspekt der Wahrheit: Unwahrheit *ist* Wahrheit,

insofern sie als Ausdruck der wahren Wahrheit fungiert. Wahrheitsprechen und Lügen dienen also beide der Verwirklichung — das heißt der Wandlung vom Potential zur Realität — der wahren Wahrheit. Wahrheit und Unwahrheit bleiben so erkennbar und sind dennoch immer schon versöhnt: Ihre Differenz ist Funktion ihrer immer schon bestehenden Einheit als Momente der wahren Wahrheit. Egal ob David oder andere »falsch« oder »wahr« denken und handeln, die wahre Wahrheit realisiert so ihren prinzipiell immer schon erreichten Sieg: Dank ihr kommt die abstrakte Wahrheit stets ans Licht und jeder bekommt, was er verdient.

So schimmert hinter der Oberfläche des Kontrastes von abstrakter Wahrheit und Lüge und des manchmal beliebig-absurd scheinenden Handelns der Charaktere von *Curb your Enthusiasm* eine immer schon bestehende, sich immer anders artikulierende, »versteckte« Vernunftordnung — und Larry David und die anderen Charaktere werden zu oft genug mangelhaft entscheidenden Vertretern beider Seiten jener »versteckten«, unendlichen Harmonie, die sich in der Endlichkeit auf sich bezieht und der Absurdität der zwischenmenschlichen Existenz immer schon den Stachel gezogen hat.

Schluss

Durch seine oft nur vermeintliche Wahrheitsliebe und kynisch anmutendes Empathie-Defizit werden Larry David und die Nebencharaktere in der Serie *Curb your Enthusiasm* zu unfreiwilligen Repräsentanten einer metaphysischen Einheit von Wahrheit und Unwahrheit, der zu dienen sie sich nicht entziehen können. David selbst wird zum irrig handelnden, sich selbst im Weg stehenden, unfreiwilligen Streiter für »wahre Wahrheit« wobei er den dem Publikum vertrauten Narzissmus, Egoismus, die Misanthropie und Provokationslust ungefiltert auslebt und re-

regelmäßig und nicht immer freiwillig aus falschen Motiven und Überzeugungen denkt und agiert. Der absolute Status von endlichem »Wahrheitsprechen« und »Lügen« wird so relativiert: Was getan und gedacht wird, geschieht um der Einheit von Wahrheit und Lüge willen, wobei das Individuum, seine Wahl und Verantwortung als irreduzibles Moment dieser Ordnung erhalten bleibt.

Die Einsicht in diese Ordnung, angedeutet durch Davids allem zugrunde liegenden Wahrheitsinstinkt, transzendiert selten genug das Ego und die Eigeninteressen und ermöglicht es dem Publikum, ihm so manchen Irrtum und manche Rücksichtslosigkeit zu vergeben. Und dies nicht zuletzt in dem Wissen, dass aus Perspektive der Ordnung selbst immer schon für »Belohnung« und »Strafe« der Individuen Sorge getragen wurde, bzw., dass diese nur im Kontext der wahren Ordnung zu begreifen sind.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles (2017). Die Nikomachische Ethik. Frankfurt: Reclam.
- Herakleitos (1979). Charles Kahn (Hrsg.), *The Art and Thought of Heraclitus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kant, Immanuel/Wood, Allen (Hrsg.) (2002). *Groundwork for the Metaphysics of Morals*. New Haven: Yale University Press.
- Mill, John Stuart/Warnock, Mary (Hrsg.) (2003). *Utilitarianism and On Liberty*: Oxford: Wiley-Blackwell.
- De Spinoza, Baruch (1976). *Die Ethik, Schriften, Briefe*. Stuttgart: Alfred Kröner.

»Dunkirk« von Christopher Nolan

Ein Film als Einführung in die Ethik des Entscheidens unter Knappheitsbedingungen

Urban Wiesing¹

Man könnte meinen, Christopher Nolans Film *Dunkirk* handle vom Krieg. Nein, er handelt von den Bedingungen und Herausforderungen des menschlichen Lebens schlechthin, vom Überleben. Es ist kein Kriegsfilm, sondern ein Überlebensfilm, ein Film über die Bedingungen der menschlichen Existenz. Der Krieg spitzt die Bedingungen unserer Existenz nur zu. Der vermeintliche Kriegsfilm vermittelt Botschaften, die weit über den Krieg hinausreichen – auch in die heutige Zeit. Aus diesem Grund eignet sich der Film für einen Grundkurs in »Ethik«.

Worum geht es? Britische und französische Soldaten sind »vom Feind« umzingelt, am Strand von Dünkirchen zusammengetrieben, aussichtslos unterlegen und können nur noch über den Ärmelkanal fliehen – oder sterben oder zumindest in Gefangenschaft geraten. Es geht um das Überleben unter Knappheitsbedingungen, denn rettende Boote

¹ Der Beitrag beruht auf einer Rezension des Filmes: Urban Wiesing: Letzte Fragen am Strand. Christopher Nolans Film »Dunkirk« als Einführung in die Ethik des Entscheidens unter Knappheitsbedingungen. (Rezension) Literaturkritik.de, 2017 <http://literaturkritik.de/letzte-fragen-am-strand-christopher-nolans-film-dunkirk-als-einfuehrung-ethik-entscheidens-unter-knappheitsbedingungen,23595.html> (Stand 14. 05. 2018).

sind viel zu wenige vorhanden. Nicht nur die sind knapp, auch die Zeit, um zu entscheiden, denn die feindlichen Truppen rücken unerbittlich vor. Es geht um Entscheidungen unter Handlungsdruck. Abwarten bedeutet die eigene Vernichtung, bestenfalls Gefangenschaft. Diese Bedrohung wird im Film bezeichnenderweise nicht als die deutsche Wehrmacht dargestellt, der Vorspann spricht nur vom »Feind«. Erst in der letzten Szene lassen die Umrisse der Helme auf die Wehrmacht schließen.

Was hat das mit dem Leben des Menschen zu tun? Und mit Ethik? Unser Leben ist geprägt von der ständigen latenten Bedrohung, dass das Rettende nicht in hinreichender Zahl vorhanden ist. Man darf nicht vergessen, dass es dem Menschen erst durch die Industrialisierung gelungen ist, die Häufigkeit von Knappheitssituationen (mangelnde Nahrung, mangelndes Wasser, fehlender Schutz vor Wettereinflüssen ...) deutlich zu reduzieren – und zwar vornehmlich in den reichen Ländern. Wie reagiert der Mensch auf die Bedrohung, die genau genommen die Bedingung seiner Existenz ist? Davon handelt der Film. Er stellt vor allem Fragen und zeigt, wie unter der Bedrohung, die das alltägliche überschreitet, der Mensch zum Vorschein kommt. Es geht um das simple Überleben, freilich dargebracht in schonungsloser Eindringlichkeit, untermauert durch grandiose Musik, ebenolchen Schnitt und wenige Worte.

Das ist zunächst einmal die Frage der Gerechtigkeit. Wer bekommt in einer Mangelsituation den Vortritt zum knappen Gut, zum Boot? Wenn man allen Menschen das gleiche Recht auf eine rettende Überfahrt ins Heimatland zubilligt, dann möge sich ein jeder anstellen; first come, first serve. Will man den Schwächsten den Vortritt geben, dann transportiere man die Kranken zuerst. Will man die Stärkeren bevorzugen, weil man sie für den weiteren Krieg – und den Sieg! – braucht, dann lasse man die Verwundeten am Strand. »Ein Verwundeter nimmt

den Platz von sieben gesunden Soldaten weg!« So lautete ein Argument. Soll man die Helfer der Verwundeten bevorzugen, weil sie diese auf das Schiff getragen haben? Und wenn ein Schiff an Überladung zu sinken droht, steht man unweigerlich vor der Frage, wer als Erstes von Board geschickt wird, unfreiwillig, und mit der hohen Wahrscheinlichkeit des Todes. Der Film verweist damit auf eine viel tiefere Frage: Darf man Menschenleben überhaupt gegeneinander aufrechnen? Ist ein utilitaristischer Nutzenkalkül zur Stärkung der Armee und für den Sieg des Vaterlandes überhaupt zulässig? Und wer maßt sich an, das in dieser dramatischen Situation, in höchster Erregung und unter extremer Zeitknappheit zu entscheiden? Ist so etwas überhaupt mit Gründen entscheidbar? Vor dieser Situation stehen die verzweifelten Soldaten am Strand von Dünkirchen.

Selbst wenn Regeln existieren (die britische Armee gewährt Verwundeten Vorrang), dann bliebe die Reichweite der Regelungen zu klären. Gibt es einen Bereich jenseits allgemeiner Regelungen? Not macht erfinderisch, und sofort suchen einige Soldaten nach Möglichkeiten, schneller an eine Überfahrt zu kommen. Mit einem Trick, indem sie einen Verwundeten an der Warteschlange vorbei auf das Schiff bringen und selbst dort bleiben wollen, versuchen sie sich unter dem Mantel des Helfens vorrangigen Zugang auf eines der rettenden Boote zu verschaffen. Hat der Geschickte ein Anrecht, weil er geschickt täuscht? Oder soll alles explizit nach Regeln erfolgen? Angesichts der unmittelbar drohenden eigenen Vernichtung streift sich ein französischer Soldat die Uniform eines gefallenen britischen Kameraden über, um so auf die rettende Insel zu kommen. Denn die britische Armee evakuiert zunächst britische Soldaten. Kann man es dem französischen Soldaten verübeln?

Der Film wirft mit der vorgetäuschten Nationalität dieses Soldaten die Frage nach der Reichweite der Solidarität auf. Wie weit reicht unsere

Verpflichtung anderen Menschen gegenüber? Die britische Armee hat zunächst ihre eigenen Leute transportiert, Franzosen werden in einer hochemotionalen Situation an der Brücke schroff abgewiesen mit Verweis darauf, dass sie Franzosen sind. Aber was für ein Grund ließe sich anführen, Engländer zu bevorzugen und Franzosen am Strand ihrer Vernichtung oder Gefangennahme zu überlassen? Kann Zugehörigkeit zu einer bestimmten Armee oder eine Nationalität ein hinreichender Grund sein, lebenserhaltende Dienste vorzuenthalten? Es bedarf nicht allzu viel Fantasie, um die Anspielung auf das zu sehen, was sich derzeit im Mittelmeer abspielt. Zu welcher Form der Ungleichbehandlung berechtigt eine Staatsbürgerschaft angesichts des drohenden Todes?

Die Situation am Strand, auf den Booten und in der Luft, geschickt im Film ineinander verwoben, ist vor allem dadurch geprägt, dass die Akteure den Erfolg ihrer Handlungen nicht garantieren können. Sie können noch nicht einmal seriös abschätzen, ob ihre Taten dem Wohle der Gemeinschaft dienen oder nur den eigenen Tod beschleunigen. Der Film präsentiert das klassische Handeln unter Unsicherheit. Ein Boot, vollgeladen mit Verwundeten, die bevorzugt gerettet werden sollten, wird von feindlichen Fliegern versenkt. Das Privileg der Rettung führte die Verwundeten in ihren Tod. Auf Handlungen unter Entscheidungsdruck und mit höchst ungewissem Ausgang lässt sich nur mit einer Haltung antworten. Aber welche Haltung? Mutig, halbsbrecherisch oder vorsichtig? Ein britischer Gentleman wagt mit seinem kleinen Wochenendschiff eine Rettungsaktion unter lauter Zerstörern und U-Booten. Ist das mutig oder unvernünftig übermutig?

Fragen über Fragen präsentiert der Film, Fragen, die den Krieg überschreiten und an die Grenzen dessen führen, was noch entschieden werden kann. Er schafft das auf grandiose Weise anhand eines unmissverständlichen, eindringlich-düsteren, gleichwohl klaren Dramas der menschlichen Existenz. Nun wäre es zu viel von einem Film verlangt,

klare Antworten auf diese Fragen zu liefern. Filme sind keine Ethiklehrbücher! Gleichwohl, sie eignen sich zuweilen für den Ethikunterricht – so auch *Dunkirk*.

Dabei muss man allerdings einige Abstriche machen. Denn bei den Antworten auf die Herausforderungen haben sich in *Dunkirk* einige Elemente des seichten Geschmacks eingeschlichen, die so gar nicht zum Rest des Filmes passen wollen. Der Film präsentiert keine Antwort auf die schwierige Frage nach lebensrelevanten Entscheidungen unter Zeitdruck und Knappheitsbedingungen, sondern lässt die Knappheit unerwartet verschwinden. Und zwar durch eine Armada von Wochenendseglern, die plötzlich am Horizont vor dem todbringenden Strand auftaucht. Und so muss man dieses gepflegte Transportmittel des Wohlstands, der Freizeit, des gehobenen Genusses und des maritimen Sportsgeistes nur zur rechten Zeit zweckentfremden, und schon breiten sich Hoffnung und Jubel unter den Soldaten, ja Rührung unter ranghöheren Offizieren aus, schon sind sie gerettet. Der Hobbysegler löst die Bedrohung des Menschen, naja zumindest in diesem Fall, und zumindest für diesen Tag. Fragen beantwortet? Wohl kaum.

Auch der unvermeidlich gepriesene Heroismus einzelner Soldaten ist dem Genre und der kommerziellen Attraktivität des Filmes geschuldet. Denn unrealistische Kunststücke am Himmel über Dünkirchen mögen vielleicht den Unterhaltungswert des Filmes vergrößern, eignen sich aber nicht als realistische Antwort auf die Fragen, die der Film so schonungslos aufwirft.

Der Film glänzt durch eine selten eindringliche, überwältigende Konfrontation mit einer Herausforderung an den Menschen, mit dem simplen Überleben, wo nicht alle überleben können, mit dem Zwang zum Entscheiden und den Grenzen des Entscheidbaren. Das lässt sich auch im Unterricht nutzen.

Literaturverzeichnis

Dunkirk. Großbritannien/Frankreich/Niederlande. Regie:
Christopher Nolan. Kamera: Hoyte van Hoytema. Musik: Hans
Zimmer. Warner Bros. Pictures 2017, 107 Minuten.

Anwendungsorientierte Ethik

Boerne, Thiel & Co.

Der »Tatort« aus strafrechtlicher Sicht

Jörg Eisele

Gesellschaftliche Bedeutung des »Tatorts«

Der *Tatort* am Sonntagabend ist ein gesellschaftliches Ereignis. Dafür sprechen nicht nur inzwischen über 1000 gesendete Folgen seit 1970, sondern auch kontinuierlich hohe Zuschauerzahlen. Nur exemplarisch sei hier der Münsteraner Tatort mit den Ermittlern Boerne und Thiel genannt, die zwischen 2016 und 2018 im Durchschnitt 13,41 Millionen Zuschauer und damit teilweise einen Marktanteil von fast 40 % erreichten.¹ Der Tatort ist aber nicht nur ein gesellschaftliches Ereignis, sondern auch ein Spiegelbild der Gesellschaft, da sich die einzelnen Tatort-Folgen immer wieder gesellschaftspolitisch bedeutsamer Themen widmen (dazu näher Buhl 2013; zum Thema »Tod« im Tatort vgl. Völlmick 2010). So beschäftigte sich schon der erste Tatort *Taxi nach Leipzig* im Jahre 1970 mit der Teilung in Ost- und Westdeutschland. Aus jüngerer Zeit sind exemplarisch der Stuttgarter Tatort *Der rote Schatten* (Folge 1031, 2017), der sich mit dem Terrorismus der RAF und der Todesnacht von Stammheim auseinandersetzt, sowie der Hamburger Tatort *Alles was Sie sagen* (Folge 1056, 2018), in dem ein Flüchtling der Begehung von Kriegsverbrechen verdächtigt wird, zu nennen. Daher

¹ Näher hierzu

<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/169503/umfrage/durchschnittliche-einschaltquote-der-tatort-ermittler> (Stand: 1. 05. 2018).

verwundert es auch nicht, dass sich immer wieder Filme mit starkem Bezug zu ethischen Fragestellungen finden. So sind etwa der Niedersächsische Tatort *Der sanfte Tod* (Folge 925, 2014), der die Massentierhaltung zum Gegenstand hat, der Schweizer Tatort *Freitod* (Folge 993, 2016), der sich mit dem Thema der Sterbehilfe auseinandersetzt, sowie der Berliner Tatort *Dein Name sei Harbinger* (Folge 1038, 2017), der Fragen der Leihmutterschaft thematisiert, zu nennen.

Angesichts der Bedeutung des Tatorts als Klassiker der deutschen Fernsehgeschichte verwundert es nicht, dass es inzwischen eine ganze Flut von wissenschaftlichen Publikationen zum Tatort gibt, die vorwiegend kommunikationswissenschaftlich, zeitgeschichtlich, gesellschaftspolitisch und soziologisch orientiert sind und sich mit den abgehandelten Themen und den Persönlichkeiten der Ermittler auseinandersetzen (ein Überblick findet sich bei Früh 2017: 51 ff.; ferner Hißnauer/Scherer/Stockinger 2014; Otte 2013). Hingegen finden sich Beiträge aus der Perspektive des Strafrechts nur in Ansätzen (vgl. etwa Rücker 2012; ferner die Beiträge zu Tätern und Opfern von Ernst 2016: 115-145 und Groß 2016: 147-174).

Untersuchung straf- und strafverfahrensrechtlicher Fragen

Im Folgenden soll untersucht werden, inwieweit den Tatorten eine realistische Darstellung straf- und strafverfahrensrechtlicher Aspekte zugrunde liegt. Dabei soll es nicht darum gehen, den Filmemachern »Filmfehler« nachzuweisen oder eine realistische Abbildung des strafrechtlichen und strafprozessualen Regelungsrahmens in Krimiserien zu fordern. Denn selbstverständlich sind Drehbuchautor und Regisseur in ihrem künstlerischen Wirken ganz frei, so dass jeder Krimi fiktionale

Züge tragen kann. Auch erwartet der Zuschauer nicht per se einen realitätsgetreuen Ablauf der Ermittlungen in Krimiserien, da er die rechtlichen Rahmenbedingungen bei ausländischen Serien, wie etwa US-amerikanischen Serien, in der Regel von vornherein nicht beurteilen kann. Darüber hinaus erschöpft sich der Inhalt des Tatorts nicht in strafrechtsrelevanten Ermittlungen, sondern erzählt auch private Geschichten der Ermittler, die gerne gescheiterte Beziehungen aufgrund der starken Arbeitsbelastung zum Gegenstand haben (Zistel 2013) und mit den jeweiligen Ermittlungen verwoben sind.

Gründe eines »Faktenchecks«

Weshalb bedarf es dann überhaupt einer solchen Untersuchung? Die Antwort hängt mit dem tatsächlichen Zuschnitt der meisten Ermittlerteams² zusammen, die jedenfalls beim juristisch nicht vorgebildeten Zuschauer den Eindruck realistischer oder zumindest realitätsnaher Ermittlungen entstehen lassen. Dabei bestehen zwischen den einzelnen Ermittlungsteams selbstverständlich nicht unerhebliche Unterschiede. Während der Münsteraner Tatort mit Boerne und Thiel von vornherein ein starkes Element der Komödie enthält,³ lassen die seriöser wirkenden Kölner Ermittler Ballauf und Schenk oder die Münchner Ermittler Batic und Leitmayr den Eindruck realistischer Ermittlungsarbeit entstehen. Daher verwundert es auch nicht, wenn sich die Kritiker der einzelnen Tatort-Folgen nicht auf die künstlerische Freiheit der Autoren zurückziehen, sondern den Tatort immer wieder einem Faktencheck

² Eine Zusammenstellung aller aktueller und früherer Ermittlungsteams findet sich unter <https://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/kommissare/index.html> (Stand: 1. 05. 2018).

³ Zum Tatort Münster als »Dramedy« s. Klein 2014: 283 ff.; zur »Hybridisierung des einst sozialrealistisch modellierten Formats« s. Früh 2017: 75.

unterziehen.⁴ Dabei wird von einer Suggestion, »alles sei irgendwie authentisch« (Rückert 2012), ausgegangen. Aufgrund rechtswidriger Ermittlungsmaßnahmen im Kölner Tatort *Ohnmacht* (Folge 911, 2014) wurde sogar von einer »Propaganda gegen den Rechtsstaat« gesprochen (Müller 2014; zur Kritik auch Groß 2016: 169 f.). Ganz in diesem Sinne starteten Die Grünen am 12. Mai 2013 mit TatortWatch auf Twitter einen Realitätscheck,⁵ um »fiktive BürgerInnenrechtsverletzungen« im Tatort festzuhalten.⁶

Schwerpunkt der Untersuchung

Der Schwerpunkt der Untersuchung soll auf strafrechtlichen Ermittlungsmaßnahmen liegen, wobei hierzu vor allem jüngere Tatort-Filme exemplarisch ausgewertet und analysiert werden (allgemein zum Problem der Auswahl einzelner Tatortfolgen Früh 2017: 59 ff.).⁷ Zwar werden in den Tatort-Folgen auch immer wieder einzelne strafrechtliche Tatbestände, die von den Tätern verwirklicht werden, angesprochen. Der Fokus der Darstellung liegt jedoch eindeutig auf der polizeilichen Ermittlungsarbeit. Daher sollen im Folgenden Ungereimtheiten im materiellen Strafrecht, wie etwa die Frage, ob wirklich ein Mord gemäß § 211 StGB oder nur ein Totschlag gemäß § 212 StGB vorliegt, ausgeblendet werden.

⁴Vgl. die Zeit-Serie *der Obduktionsbericht*: <https://www.zeit.de/serie/der-obduktionsbericht>; ferner exemplarisch https://www.t-online.de/unterhaltung/tv/id_83414688/ard-tatort-im-faktencheck-wie-hart-duerfen-ermittlungen-sein-.html (Stand: 01. 05. 2018).

⁵Siehe <https://twitter.com/tatortwatch?lang=de> (Stand: 01. 05. 2018).

⁶Dazu <http://www.spiegel.de/netzwelt/netzpolitik/tatortwatch-gruene-stellen-tatort-ermittler-unter-beobachtung-a-899541.html> (Stand: 01. 05. 2018).

⁷Ich danke Frau stud. iur. Annika Scharr für die Sichtung unzähliger Tatort-Folgen für die vorliegende Untersuchung.

Allgemein: Effektive polizeiliche Ermittlungen versus rechtsstaatliches Verfahren

Im Folgenden soll ein Blick auf verschiedene Defizite bei den Ermittlungsmaßnahmen gelenkt werden. Dabei fällt von vornherein auf, dass die polizeiliche Arbeit von einer effektiven Ermittlungspraxis geprägt ist, während die Wahrnehmung von Beschuldigtenrechten durch Verteidiger und die Ablehnung von Zwangsmaßnahmen durch Gericht und Staatsanwaltschaft, die der Wahrung eines rechtsstaatlichen Verfahrens dienen, von den Ermittlern häufig als lästig empfunden werden. Dementsprechend liegt in den Tatorten der Blick im Wesentlichen auf den Ermittlungen durch die jeweiligen Polizeibeamten. Hingegen ist nach der Konzeption der StPO die Staatsanwaltschaft die »Herrin des Ermittlungsverfahrens«, der nach § 161 StPO die allgemeine Ermittlungsbefugnis zusteht. Sie hat für ein rechtsstaatliches und faires Verfahren zu sorgen (Beulke 2016: Rn. 79 f.), wobei die Polizisten als sog. Ermittlungspersonen und »Helfer der Staatsanwaltschaft« deren Weisungen Folge zu leisten haben (§ 152 Abs. 1 GVG; dazu Beulke 2016: Rn. 101 ff.). Tritt in der Serie einmal ein Staatsanwalt auf, dann wird oftmals der Eindruck erweckt, dass er in denselben Räumen wie die Ermittler arbeitet und ein recht unangenehmer Zeitgenosse ist. Noch seltener als der Staatsanwalt ist der Ermittlungsrichter in Tatort-Folgen zu sehen, dem im Ermittlungsverfahren jedoch zentrale Befugnisse bei Zwangsmaßnahmen zukommen. So muss etwa eine Durchsuchung nach § 105 Abs. 1 StPO grundsätzlich durch den Richter angeordnet werden. Der Staatsanwaltschaft und ihren Ermittlungspersonen kommt diese Befugnis nur bei Gefahr im Verzug und der »normalen« Polizei gar nicht zu.

Entsprechend der Fokussierung auf die Polizeiarbeit enden die Tatorte regelmäßig mit der erfolgreichen Ermittlung des Täters und mit seiner Verhaftung, so dass die Tatorte auf eine stolze Aufklärungsquote von fast 100 % kommen. Da der Zuschauer vor dem heimischen Bildschirm »mitermittelt« bzw. »miträt«, wer denn nun der Täter sein könnte, wäre für ihn freilich ein »offenes Ende« in den meisten Fällen wenig befriedigend. Eine seltene Ausnahme bildet etwa der Dortmunder Tatort *Tollwut* (Folge 1046, 2018), bei dem der Tatverdächtige, der zudem mutmaßlich die Familie des Ermittlers Faber ausgelöscht hat, fliehen kann. Da es sich aber bei vielen Straftaten im Tatort um Totschlag oder Mord handelt, ist die hohe Aufklärungsquote zumindest insofern realitätsnah, als die Aufklärungsquote in der Praxis bei diesen Delikten mit 93,2 % ebenfalls sehr hoch ist.⁸ Ob sodann allerdings Anklage erhoben und der Beschuldigte aufgrund der Beweislage auch verurteilt werden kann, erfährt der Zuschauer nicht. In der Praxis wird jedenfalls überhaupt nur in 26 % aller Ermittlungsverfahren Anklage erhoben, wobei von den Abgeurteilten dann 81 % auch verurteilt werden.⁹

Fallgruppen von Rechtsverstößen

Vermischung von Dienstlichem und Privatem

Da die Tatort-Sendungen nicht nur die Lösung eines Kriminalfalles, sondern auch die Persönlichkeiten der Ermittler im Blick haben, verwundert es nicht, wenn Dienstliches und Privates mitunter verquickt

⁸ <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/152525/umfrage/entwicklung-der-polizeilichen-aufklaerungsquote-bei-mord-seit-1995/> 93, 2 Aufklärungsquote (Stand: 01. 05. 2018).

⁹ Vgl. Statistisches Bundesamt, Justiz auf einen Blick, 2015, S.12 ff.

werden. Rechtlich problematisch sind zunächst Fälle, in denen die Ermittler in einem persönlichen Verhältnis zu einem Beschuldigten stehen; so etwa, wenn die Ludwigshafener Ermittlerin Odenthal im Tatort *Du gehörst mir* bei einer Tatverdächtigen zu Hause übernachtet (Folge 975, 2016) oder der Ermittler in *Borowski und das Land zwischen den Meeren* eine Affäre mit der Tatverdächtigen hat, aber dennoch weiter ermittelt (Folge 1049, 2018; ferner der Mainzer Tatort *Die Zeit der Frösche*, Folge 1053, 2018, in dem der Sohn der Cousine der Ermittlerin tatverdächtig ist). Entsprechendes gilt selbstverständlich, wenn der Ermittler selbst Opfer einer Straftat wird. Trotz Suspendierung von den konkreten Ermittlungen aus diesem Grund hält dies Kriminalhauptkommissar Ballauf im Kölner Tatort *Ohnmacht* (Folge 911, 2014) jedoch nicht von weiteren Ermittlungen in dieser Sache ab. Soweit jedoch nicht bereits ein Ausschluss kraft Gesetz vorliegt, wird in solchen Fällen regelmäßig ein Grund vorliegen, der geeignet ist, Misstrauen gegen eine unparteiische Amtsausübung zu rechtfertigen, so dass der Behördenleiter zu informieren ist und sich der Ermittler auf dessen Anordnung der Mitwirkung wegen Besorgnis der Befangenheit zu enthalten hat (vgl. etwa §§ 20, 21 LVwVfG BW). In diese Kategorie gehört es auch, wenn polizeiliche Mittel zur privaten Recherche eingesetzt werden. Als Beispiel mag der Stuttgarter Tatort *Spiel auf Zeit* dienen, in dem Kommissar Bootz den neuen Freund seiner Frau in der Polizeidatenbank überprüft (Folge 875, 2013), was freilich von den Redakteuren offenbar als bewusster Rechtsbruch konzipiert war.¹⁰

¹⁰ Vgl. Interview mit der Tatort-Redakteurin Brigitte Dithard; <https://www.lto.de/recht/feuilleton/f/tatort-tatortwatch-fernsehkrimi-rechtsfehler-polizei/> (Stand 01. 05. 2018).

Körperliche Übergriffe und Beleidigungen außerhalb von Vernehmungen

Klare Rechtsverstöße liegen vor, wenn Tatverdächtige oder andere Personen beleidigt oder geschlagen werden. So etwa im Tatort *Der Fall Holdt* (Folge 1034, 2017), in dem die Niedersächsische LKA-Ermittlerin Lindholm zunächst von einem Tatverdächtigen zu Boden gestoßen wird, dann aber mehrfach auf ihn einschlägt, obgleich kein Angriff mehr auf sie stattfindet und daher eine Notwehr gemäß § 32 StGB ausscheidet. In diesem Fall liegt eindeutig eine Strafbarkeit wegen Körperverletzung nach § 223 StGB vor, die im weiteren Verlauf des Falles jedoch keine Konsequenzen hat. Noch gravierender ist das Verhalten des Rechtsmediziners Boerne im Münsteraner Tatort *Ein Fuß kommt selten allein* (Folge 986, 2016), der einem Verdächtigen mit der Axt auf dessen Fußprothese schlägt, wobei er nicht sicher weiß, dass es sich überhaupt um eine Prothese handelt. Da er eine Verletzung billigend in Kauf nimmt, begeht er eine versuchte gefährliche Körperverletzung nach §§ 223 Abs. 1, 224 Nr. 2 StGB, für die eine Freiheitsstrafe von sechs Monaten bis zu zehn Jahren vorgesehen ist. Im Übrigen wird gerne vergessen, dass Beleidigungen nach § 185 StGB strafbar sind. Als Beispiel mag insoweit der Leipziger Tatort *Todesbilder* (Folge 824, 2012) dienen, in dem der Ermittler einen Polizeipsychologen als »blöde Sau« beschimpft.

Rechtsverstöße bei Vernehmungen

Hinsichtlich der Vernehmung von Beschuldigten und Zeugen fällt auf, dass diese grundsätzlich nicht über ihre Rechte belehrt werden. So ist etwa der Beschuldigte gemäß § 136 StPO bei Beginn der ersten Vernehmung darauf hinzuweisen, dass es ihm freistehe, sich zu der Beschuldigung zu äußern oder nicht zur Sache auszusagen und jederzeit,

auch schon vor seiner Vernehmung, einen von ihm zu wählenden Verteidiger zu befragen. Auch sind ihm, wenn er einen Verteidiger befragen möchte, die Informationen zur Verfügung zu stellen, die es ihm erleichtern, einen Verteidiger zu kontaktieren, wobei auch auf anwaltliche Notdienste hinzuweisen ist. Ein Zeuge ist über sein Zeugnis- und Auskunftsverweigerungsrecht gemäß § 52 Abs. 3 S. 1, § 55 Abs. 2 StPO zu belehren, was gerade für Vernehmungen von Angehörigen des Beschuldigten und Personen, die selbst in die Gefahr der Strafverfolgung geraten können, zu beachten ist.

Soweit die jeweilige Filmszene nur eine bereits laufende Vernehmung wiedergibt, wird insoweit kein unzutreffender Eindruck erweckt, weil der Zuschauer selbstverständlich weiß, dass er nur Teilausschnitte zu sehen bekommt. Aber auch im Übrigen ist es verständlich, dass man den Zuschauer nicht mit juristischen Belehrungen langweilen möchte.¹¹ Im Ludwigshafener Tatort *Tödliche Häppchen* (Folge 822, 2012) stellen sich freilich die Ermittler Odenthal und Kopper einfach einer Joggerin mit den Worten in den Weg: »Die Indizienlage sieht so aus, dass aller Voraussicht nach gegen Sie Anklage erhoben wird. Jetzt geht es darum, wie Ihr Strafmaß ausfallen wird. Das hängt ganz von Ihnen ab« (näher zu dieser Sequenz Rückert 2012). Die Möglichkeit, einen Verteidiger hinzuzuziehen, wird dem Beschuldigten dabei selten gewährt; ein entsprechendes Verlangen wird etwa im Leipziger Tatort *Todesbilder* (Folge 824, 2012) ignoriert. Vielmehr werden Verteidiger eher als Störfaktoren angesehen, gerade wenn sie dem Beschuldigten raten, von seinem verfassungsrechtlich verankerten Schweigerecht (Art. 2 Abs. 1 i. V. m.

¹¹ Vgl. Interview mit der Tatort-Redakteurin Brigitte Dithard: »Wenn wir jedes Mal belehren würden, würden die Zuschauer abschalten«, <https://www.lto.de/recht/feuilleton/f/tatort-tatortwatch-fernsehkrimi-rechtsfehler-polizei/> (Stand 01. 05. 2018).

Art. 1 Abs. 1 GG, Art. 20 Abs. 3 GG; s. nur BVerfGE 56, 37, 43) Gebrauch zu machen (s. auch Rückert 2012). Schon die unterlassene Belehrung kann freilich nach der Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs zu einem Beweisverwertungsverbot im Strafverfahren führen (BGHSt 58, 301, 307 ff.), mit der Folge, dass der Angeklagte ggf. freizusprechen ist.

Ebenso problematisch ist es, wenn die Ermittler den Beschuldigten sogleich mit Druck – etwa Anschreien und Schlägen – »bearbeiten«, um ein Geständnis zu erlangen.¹² Bei verbotenen Vernehmungsmethoden, die – wie etwa Misshandlung, Ermüdung, körperlicher Eingriff oder Täuschung – die Freiheit der Willensentschließung und der Willensbetätigung beeinträchtigen, ist das Geständnis gemäß § 136a Abs. 3 S. 2 StPO nicht einmal mit Einwilligung des Beschuldigten im weiteren Strafverfahren verwertbar (absolutes Verwertungsverbot). Auch kann sich der Ermittler nicht nur wegen Nötigung gemäß § 343 StGB strafbar machen, wenn er als Amtsträger, der zur Mitwirkung an einem Strafverfahren berufen ist, einen Anderen körperlich misshandelt, gegen ihn sonst Gewalt anwendet, ihm Gewalt androht oder ihn seelisch quält, um ihn zu nötigen, in dem Verfahren etwas auszusagen oder zu erklären oder dies zu unterlassen.

Dabei ist schon von vornherein zu beachten, dass ein Beschuldigter auch mit Ladung nicht zum Erscheinen vor der Polizei verpflichtet ist (Beulke 2016: Rn. 313). Gemäß § 163a Abs. 3 S. 1 StPO muss der Beschuldigte bei Ladung lediglich vor der Staatsanwaltschaft erscheinen. Eine Festnahme zur Vorführung vor der Polizei, unabhängig von der Frage, ob der Betroffene überhaupt Beschuldigter ist, ist damit ebenfalls unzulässig – so aber im Frankfurter Tatort *Land in unserer Zeit*

¹² Zur Druckausübung auf eine psychisch Kranke vgl. den Ludwigshafener Tatort Tödliche Häppchen, Folge 822, 2012, und zur Gewaltausübung den Leipziger Tatort Todesbilder, Folge 824, 2012; zur Kritik auch Rückert 2012.

(Folge 1006, 2017).¹³ Ebenso wenig kann das Erscheinen eines Zeugen vor der Polizei – anders als im Niedersächsischen Tatort *Der Fall Holdt* (Folge 1034, 2017) – erzwungen werden. Eine Pflicht zum Erscheinen hat der Zeuge erneut nur, wenn er von der Staatsanwaltschaft geladen wird (Beulke 2016: Rn. 314).

Zwangmaßnahmen

Häufig finden sich Verstöße bei Zwangsmaßnahmen, weil insoweit die formellen Anordnungsvoraussetzungen nicht beachtet werden.

a) Durchsuchungen. Mit den Voraussetzungen einer Durchsuchung nach §§ 102 ff. StPO nehmen es die Drehbuchautoren nicht immer so genau. So nimmt Kriminalhauptkommissar Thiel im Münsteraner Tatort *Eine Leiche zu viel* (Folge 582, 2004) eine heimliche Durchsuchung eines Hotelzimmers eines Verdächtigen vor und im Dortmunder Tatort *Tollwut* (Folge 1046, 2018) führt Kriminalhauptkommissar Faber eine Hausdurchsuchung ohne richterliche Anordnung durch, was strafrechtlich einen Hausfriedensbruch nach § 123 StGB begründet. Hingegen verlangt § 105 Abs. 1 S. 1 StPO stets eine Anordnung durch den Richter, allein bei Gefahr im Verzug genügt eine Anordnung der Staatsanwaltschaft oder ihrer Ermittlungspersonen. Dabei sind zudem nach § 105 Abs. 2 S. 1 StPO, soweit möglich, ein Gemeindebeamter oder zwei Mitglieder der Gemeinde als Zeugen hinzuzuziehen. Einen Hausfriedensbruch stellt es auch dar, wenn der Rechtsmediziner Boerne im Münsteraner Tatort *Der doppelte Lott* (Folge 615, 2005) wegen Tatverdachts gegenüber ihm selbst nicht obduzieren darf und daher in die Pathologie in Köln eindringt, um sich die Leiche anzusehen.

¹³ Zur Kritik <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tatort/tatort-aus-frankfurt-geht-man-so-mit-nafris-um-14604470-p2.html> (Stand 01. 05. 2018).

b) Beschlagnahmen. Fast ein Klassiker im Tatort sind Beschlagnahmen aller Art. Um die engen Voraussetzungen der Anordnung der Entnahme von Körperzellen nach § 81g StPO für eine DNA-Analyse zu umgehen, werden gerne – wie etwa von Kriminalhauptkommissar Thiel im Münsteraner Tatort *Eine Leiche zu viel* (Folge 582, 2004; ferner *Der doppelte Lott*, Folge 615, 2005) heimlich Haarbürsten usw. anlässlich der Befragung eines Beschuldigten oder Zeugen mitgenommen, was – für den Fall, dass der Gegenstand nicht mehr zurückgegeben werden sollte, – sogar einen Diebstahl gemäß § 242 StGB begründen kann. Ebenso stellt es einen Rechtsverstoß dar, wenn einfach einem Tatverdächtigen im Kölner Tatort *Ohnmacht* (Folge 911, 2014) das Mobiltelefon ohne Beschlagnahmeanordnung zur Auswertung weggenommen wird, um einen Mittäter zu ermitteln (dazu Groß 2016: 170). Hierzu gehört es auch, wenn im Dresdner Tatort *Level X* (Folge 1024, 2017) ein Computer ohne Anordnung nach § 98 Abs. 1 S. 1 StPO beschlagnahmt wird.

Entsprechendes rechtsstaatswidriges Verhalten findet sich im Übrigen auch bei der Ortung von Mobiltelefonen nach § 100i StPO, nach dessen Abs. 3 i. V. m. § 100e Abs. 1 StPO ebenfalls nur durch das Gericht bzw. die Staatsanwaltschaft bei Gefahr im Verzug angeordnet werden darf. Diese Voraussetzungen werden etwa ignoriert im Konstanzer Tatort *Der Polizistinnenmörder* (Folge 753, 2010).

Obduktionen und Gerichtsmedizin

Auch bei Obduktionen, d. h. Leichenöffnungen, werden die verfahrensrechtlichen Bestimmungen des § 87 StPO selten beachtet. Diese erfolgt nämlich nicht auf Anordnung der Polizei, sondern wird auf Anordnung der Staatsanwaltschaft und auf deren Anordnung ggf. auch durch den Richter angeordnet. Nach § 87 Abs. 2 S. 1 StPO wird die Leichenöffnung von zwei Ärzten vorgenommen. Problematisch ist im Münsteraner Tatort die Rolle des Rechtsmediziner Boerne, der ohne

als Gerichtsmediziner hierfür legitimiert zu sein, Ermittlungshandlungen vornimmt (s. etwa *Eine Leiche zu viel*, Folge 582, 2004; *Ein Fuß kommt selten allein*, Folge 986, 2016). Soweit Thiel im Münsteraner Tatort Dienstgeheimnisse, die ihm in seiner Eigenschaft als Polizist anvertraut wurden, an Boerne mitteilt, ist nicht auszuschließen, dass er sich nach § 203 Abs. 2 bzw. § 353b Abs. 1 StGB wegen Verrats von (Dienst-) Geheimnissen strafbar macht.

Geheimnisschutz

Der eben angesprochene Geheimnisschutz wird auch ansonsten immer wieder missachtet. Im Kölner Tatort *Schlaf Kindlein schlaf* (Folge 502, 2002) gibt eine Psychotherapeutin den Kommissaren im Detail Auskunft über die Krankheitsgeschichte eines Patienten, ohne dass ein näherer innerer Zusammenhang mit einem Tatverdacht bestünde (vgl. ferner den Ludwigshafener Fall *Tödliche Häppchen*, Folge 822, 2012). Damit liegt ein Geheimnisverrat nach § 203 Abs. 1 Nr. 2 StGB vor, der nur zur Aufklärung schwerer Straftaten gerechtfertigt sein könnte und nur soweit die Mitteilung von Geheimnissen hierfür erforderlich ist (OLG Bremen MedR 1984, 112; näher Eisele 2018: Rn. 58).

Schluss

Die vorstehenden Ausführungen belegen, dass strafverfahrensrechtliche Grundsätze aufgrund der starken Fokussierung auf die polizeilichen Grundsätze oftmals nicht beachtet werden. Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele anfügen. So halten sich etwa im Konstanzer Tatort *Der schöne Schein* (Folge 788, 2011) die Ermittler nicht an die territorialen Grenzen und ermitteln »auf eigene Faust« und ohne Rücksprache mit der dortigen Polizei »undercover« in einer Schönheitsklinik in der Schweiz. Auch dienstliche Anordnungen werden immer

wieder missachtet; so etwa, wenn trotz Abschluss bzw. Einstellung der Ermittlungen die Kommissare eigenmächtig weiter (in eine andere Richtung) ermitteln (etwa im Kölner Tatort *Mitgehungen*, Folge 1052, 2018) oder ein Ermittler allein zur Festnahme schreitet und den Einsatz des SEK nicht abwartet (hierzu auch Rückert 2012). Insoweit wäre es durchaus ein vielversprechendes interdisziplinäres Forschungsvorhaben, zu ermitteln, inwieweit die Darstellung in den Tatorten als gesellschaftliches Ereignis das Bild der Zuschauer von der Arbeit von Polizei und Justiz beeinflusst.

Literaturverzeichnis

- Beulke, Werner (2016). Strafprozessrecht. 13. Auflage. Heidelberg: Beck.
- Buhl, Hendrik (2013). Tatort, Gesellschaftspolitische Themen in der Krimireihe. Konstanz/München: Knauer.
- Eisele, Jörg (2018). In: Schönke, Adolf/Schröder, Horst (2018). Strafgesetzbuch– s Kommentar. 30. Aufl. München: Beck, Rn. 58.
- Ernst, Patricia (2016). Gestorben wird immer, bloß wie? Die Darstellung von Tätern und Opfern im Tatort. In: Brettel, Hauke/Rau, Matthias/Rienhoff, Jannik (Hrsg.): Strafrecht in Film und Fernsehen. Wiesbaden: Springer VS, 115-145.
- Früh, Judith (2017). Tatort als Fernsehgeschichte. Historiografien und Archäografien eines Mediums. München: edition text und kritik.
- Groß, Katharina (2016): Jugendliche Täter im Tatort – Ein Vergleich der Krimiserie mit kriminologischer Theorie und strafrechtlicher Praxis. In: Brettel, Hauke/Rau, Matthias/Rienhoff, Jannik (Hrsg.): Strafrecht in Film und Fernsehen. Wiesbaden: Springer, 147-174.

- Hißnauer, Christian/Scherer, Stefan/Stockinger, Claudia (2014). Zwischen Serie und Werk, Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im »Tatort«. Bielefeld: transcript.
- Otte, Björn (2018). Das Milieu im Fernsehkrimi, Am Beispiel der Krimi-Reihe »Tatort«. Marburg: Thelem.
- Rückert, Sabine (2012). Der Fall »Tatort«. Abrufbar unter:
<https://www.zeit.de/2012/13/Krimi-Tatort> (Stand: 1. 05. 2018).
- Völlmicke, Stephan (2013). 40 Jahre Leichenshow – Leichenschau. Die Veränderung der audiovisuellen Darstellung des Todes im Fernsehkrimi Tatort vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Wandels im Umgang mit Sterben und Tod. Frankfurt a. M: Pl. Acad. Reserch.
- Zistl, Sandra (2013). Kommissare mit Macken, Können nur Sozial-Krüppel gute »Tatort«-Ermittler sein? Abrufbar unter:
https://www.focus.de/kultur/kino_tv/tid-31465/kommissare-mit-macken-koennen-nur-sozial-kruueppel-gute-tatort-ermittler-sein_aid_999699.html (Stand 1. 05. 2018).

Maschinen zum Verlieben und die Hybris der Wissenschaft

Künstliche Intelligenz im Film »Ex Machina«

Jessica Heesen und Marc Sehr

Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit dem Film *Ex Machina* (UK 2015, Regie: Alex Garland), der sich auf vielfältige Weise mit aktuellen Kernthemen der digitalen Gesellschaft und insbesondere der Künstlichen Intelligenz (KI) auseinandersetzt (vgl. Heesen/Sehr 2018).

Zur Handlung im Film: Caleb, ein junger Programmierer in einem stark an Google erinnerndes Unternehmen namens Bluebook, gewinnt ein firmeninternes Gewinnspiel und erhält so die Möglichkeit, den von ihm bewunderten Firmengründer Nathan zu treffen. Nach einem stundenlangen Helikopter-Flug über imposante Naturlandschaften stellt Caleb mit Überraschung fest, dass Nathans mit modernsten und aufwendigen elektronischen Systemen gesichertes Anwesen inmitten dieser idyllischen Landschaft, abgeschieden von jeglicher Zivilisation, liegt. Nathan lebt in dem luxuriösen Anwesen lediglich mit seiner japanischen Gesellschafterin Kyoko. Nathan eröffnet seinem jungen Bewunderer, dass dieser nicht nur ein Treffen mit ihm gewonnen hat, sondern gleichzeitig die Möglichkeit hat, eine von ihm geschaffene Künstliche Intelligenz in einem sogenannten Turing-Test zu prüfen. Die

Künstliche Intelligenz implementierte Nathan in den weiblichen Androiden namens Ava. In dem einwöchigen Test soll Caleb herausfinden, ob Ava ein dem Menschen ebenbürtiges Denkvermögen besitzt.

Caleb willigt in den Test ein, unterzeichnet dafür die obligatorischen Verschwiegenheitsklauseln und führt das erste Gespräch mit Ava. Dieser Test, welcher lediglich aus Gesprächen zwischen Ava und Caleb besteht, findet in den von Nathan mit Kameras bestückten und überwachten Räumlichkeiten Avas statt. Ava und Caleb sind dabei durch eine Wand aus Panzerglas getrennt. Zwischen den einzelnen Sitzungen berichtet Caleb seinem Gastgeber über seine Eindrücke. Nathan offenbart dabei sein narzisstisches Wesen und seinen Hang zum übermäßigen Alkoholkonsum. Zudem wird in den Gesprächen gezeigt, dass sich Nathan auch quasi-philosophisch mit seiner Erfindung auseinandersetzt und diese gar als Gefahr für die gesamte Menschheit erachtet.

Es sind unter anderem die Gespräche mit Nathan, die Caleb offenbaren, dass Ava nur eine von verschiedenen Versionen von Künstlicher Intelligenz darstellt, die nach dem Test wie ihre Vorgängerversionen durch erneute Umprogrammierung vernichtet wird. Für Caleb, den Ava in ihren Sitzungen emotional für sich gewinnen konnte, ist diese Offenbarung ein Schock, und er plant gemeinsam mit Ava die Flucht.

Ebenfalls von Nathan erfährt Caleb, dass eigentlich er das Testobjekt war und dass er das Gewinnspiel aufgrund seiner persönlichen Eigenschaften bzw. Eignung »gewonnen« habe. Nathan wollte herausfinden, ob es der Maschine Ava gelingen könne, ihn so weit zu beeinflussen, dass er den Menschen Nathan verrät und hintergeht. Caleb hat zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits die Flucht geplant und das Sicherheitssystem so manipuliert, dass Ava aus ihrem Gefängnis fliehen konnte.

Von diesem geglückten Verrat ist selbst Nathan, der ansonsten alles unter Kontrolle zu haben scheint, überrascht und stellt sich, nachdem er Caleb mit einem Fausthieb niedergestreckt hat, Ava in den Weg, um sie gewaltsam an der Flucht zu hindern. Ava offenbart in diesem Zusammenhang, dass sie ein kühl kalkulierendes Wesen ist, das alle Aspekte ihrer Flucht präzise geplant hat. Sie nutzt Calebs Zuneigung aus und benutzt ihn für ihre Flucht wie ein Werkzeug. Mit Hilfe von Kyoko, die sich in der Zwischenzeit ebenfalls als Android entpuppte, tötet sie Nathan. Im vorhergehenden Kampf wird Ava von Nathan mit einer Hantelstange teilweise zertrümmert. Ava vollführt jedoch mit Ersatzteilen und den Bauteilen anderer Androiden ihre Vollendung zum »Menschen« und verlässt das Anwesen. Dabei lässt sie den verblüfften Caleb im Haus eingesperrt zurück; dieser kann mangels passender Key-Card den Raum, in dem er sich befindet, ohne Avas Hilfe nicht verlassen und ist dem Tod ausgeliefert.

Ava selbst nutzt den für Calebs Abreise bestellten Helikopter, um Nathans Anwesen und damit ihr Gefängnis zu verlassen. Sie erfüllt sich ihre zuvor bereits geäußerte Sehnsucht nach einem Leben unter Menschen. Am Ende sieht man sie an einer belebten und vor Menschen wimmelnden Kreuzung stehen. Für sie ist eine solche Kreuzung, wie sie in einem Gespräch mit Caleb feststellt hat, der Inbegriff einer Teilhabe am Menschlichen.

Das Figurenensemble

Caleb repräsentiert den jungen, hochbegabten, strebsamen, gutmütigen und auch gutgläubigen jungen Mann, der am Anfang seiner Karriere in der modernen IT-Branche steht. Über seine Herkunft ist zunächst wenig zu erfahren. Gerade dieser Umstand trägt dazu bei, dass viele (männliche) Zuschauer sich mit der Figur identifizieren können. Caleb

bietet in vielerlei Hinsicht Projektionsflächen: Ein technikbegeisterter junger Mann kann sich genauso in Caleb wiederfinden wie ein ehrgeiziger, aufstrebender Karrieremensch. Zugleich hat Caleb etwas Ambivalentes und Verletzliches an sich, das mit dem zu Beginn des Films noch fehlenden Hintergrundinformationen zu seiner Person zu tun haben kann.

Nathan ist der Weltfremde, das über dem normalen Alltag schwebende und überlegene Genie. Reich, hochgebildet und elitär hebt sich Nathan von allen anderen Menschen ab. Die Gottgleichheit wird von ihm nicht nur erkannt, sondern gelebt. Zwischen Genie und Wahnsinn treibt Nathan hin und her. Er verkörpert zudem einen modernen Lifestyle im Sinne von Exzess und Körperkult: Alkoholmissbrauch bis zur Besinnungslosigkeit und Fitness samt Gesundheitswahn gehen Hand in Hand. Er ist selbstdestruktiv, lebensbejahend und zugleich ein Einsiedler ohne (echte) soziale Kontakte.

Ava ist das unschuldige, das schützenswerte – da einzigartige – Wesen. Sie verkörpert die reine Jugend, strahlt dabei eine für den Protagonisten unwiderstehliche Erotik aus. Ava trägt noch Züge des naiven Kindlichen, hat aber diese Phase sowohl körperlich als auch geistig überschritten. Durch ihre Reinheit liegt in Ava zugleich eine nicht zu leugnende Natürlichkeit, die im gänzlichen Gegensatz zu ihrem künstlichen Wesen steht.

Kyoko repräsentiert das unscheinbare Wesen. Sie ist Sklavin, Leibeigene, Dienerin, Hausmädchen, Köchin und Geliebte in einem und muss diese Rollen unter der Herrschaft Nathans einnehmen. Zugleich hat sie Anteil an der Entwicklung Calebs, der zunehmend erkennt, welche Herrschsucht Nathan ausübt.

Visuelle Ebene

Auf visueller Ebene besticht der Film insbesondere durch seine herausragenden Spezialeffekte, für die er 2016 mit einem Oscar ausgezeichnet wurde. Dass die Effekte nicht nur Nebensache sind, lässt sich bereits zu Beginn des Films zeigen. Caleb sitzt vor dem Bildschirm an seinem Arbeitsplatz und erfährt von seinem Gewinn. Dabei sind zwei Kameraeinstellungen auffällig: Zum einen wird er von seiner Handy-Kamera aus gezeigt, zum anderen von der Web-Cam, die über seinem Bildschirm platziert ist. Letztere wird für wenige Sekunden sogar in den Fokus genommen. In beiden Kameraeinstellungen, in denen Caleb zu sehen ist, werden er und seine Umgebung von bunten Punkten, Gitternetzlinien und Flächen eingefärbt. Es scheint, als würde das Bild, das durch diese Kameras eingefangen wird, gescannt werden. Die besonderen Kameraperspektiven, gepaart mit den Spezialeffekten, weisen zu Beginn des Films auf den Umstand und das Thema der vollständigen Überwachung hin.

Diese Einstellungen werden in zwei Filmszenen mit Nathan aufgegriffen und interpretiert: Zum einen erklärt er Caleb, dass er, um die Mimik Avas zu kreieren, alle Mobiltelefone des Planeten mitsamt ihren Mikrofonen und Kameras angezapft habe, zum anderen, dass er auch Caleb bzw. dessen Such- und Nutzungsverhaltens im Internet eingängig studiert hat. Die erwähnten Spezialeffekte tauchen in der Mitte des Filmes erneut auf, als Caleb sich in seinem Bad in den Arm schneidet, um zu überprüfen, ob er Mensch oder Maschine ist. Auch hier verweist der Effekt, gepaart mit der statischen Kameraperspektive, auf die totale Überwachung, der sich Caleb unbewusst ausgesetzt sieht – denn Nathan erzählt ihm von dieser Szene und offenbart damit, dass er Caleb auch in dessen Zimmer weiter unter Beobachtung hat.

Ein auffälliges stilistisches Mittel des Films ist der Umgang mit Spiegelungen und Reflexionen. So verweisen etwa die Spiegelungen der einzelnen Protagonisten in den Sitzungen auf deren innere Zerrissenheit bzw. doppelgesichtigen Charakterzüge. Insbesondere Ava spiegelt sich häufig in den Glasflächen ihres Gefängnisses wider. Dies geschieht vor allem dann, wenn ihre wahren Absichten nicht mit ihren Aussagen vereinbar sind. Nur in wenigen Szenen wird dieses Mittel zur Darstellung ihrer Ambivalenz aufgegeben: Zum einen, als Caleb ihr erzählt, dass seine Eltern bereits in seiner Kindheit durch einen Unfall verstorben sind. In diesem Augenblick wird Ava ohne jegliche Spiegelung gezeigt; ein Verweis darauf, dass sie in diesem Moment wahrhafte Sympathie zu Caleb zeigt und ihn nicht manipulieren will. Zudem bleiben die Reflexionen aus, als Ava Caleb offenbart, dass sie zu einer Kreuzung gehen möchte, wenn sie frei ist. Ihr Spiegelbild erscheint allerdings just in jenem Moment wieder, in denen sie ihm verrät, dass sie dies mit ihm unternehmen möchte. Auch hier verweist das Spiegelbild auf ihre wahren Absichten, die am Ende des Films offenbar werden, wenn sie diese Kreuzung alleine aufsucht. Calebs Spiegelbilder sind in einigen Szenen ebenfalls zu sehen. Doch in seinem Fall dienen sie weniger dazu, die Verschleierung verborgener Wahrheiten anzuzeigen, als vielmehr auf seine innere Zerrissenheit hinzuweisen. Die Spiegelungen tauchen insbesondere dann auf, wenn sich Caleb nicht sicher ist, wie er zu Ava oder zu Nathan stehen soll. Ein Beispiel dafür bietet die fünfte Sitzung, in der Calebs Reflexion im Glas in dem Augenblick verschwindet, als er sich Ava gegenüber emotional vollkommen öffnet.

Auditive Ebene

Der Soundtrack von *Ex Machina* besteht in erster Linie aus elektronischer Musik, die in vielen Fällen an die Synthesizer-Musik der

1980er-Jahre erinnert. Außerdem wird im Film zweimal klassische Musik gespielt. Die beiden Stücke, die *Piano Sonata No. 21 in B Flat Minor – Molto Moderato* (D. 960) von Franz Schubert und die *Cello Suite No. 1 in G Major – Prelude* (BWV 1007) von Johann Sebastian Bach, stehen im Kontrast zu den künstlich erzeugten Computerklängen, die den Film ansonsten dominieren. Somit wird auch auf auditiver Ebene das Spannungsfeld von Natur und Technik thematisiert: Der Natürlichkeit menschlicher bzw. durch Menschen in einem künstlerischen oder auch kreativen Prozess geschaffener Musik wird eine Musik der Maschinen oder elektronisch leicht zu reproduzierende Musik gegenübergestellt. Die beiden klassischen Stücke verweisen somit auf die Kunstfertigkeit der »alten« Menschheit und stehen damit im Gegensatz zur teils stark repetitiven Rhythmik und Intonation des elektronischen Soundtracks.

Neben der dominierenden elektronischen Musik und den klassischen Stücken werden aber auch zwei populärmusikalische Stücke im Film von den Protagonisten Nathan bzw. Caleb abgespielt. In einer komödiantisch anmutenden Szene tanzt Nathan mit Kyoko eine Choreografie zum Lied *Get Down Saturday Night* von Oliver Cheatham. Nicht nur die Szene, sondern auch der Text des Liedes unterstreichen dabei das exzessive Leben von Nathan und stehen damit im Gegensatz zum eher stillen Caleb. Noch bedeutungsvoller ist allerdings das von Caleb gehörte Lied *Enola Gay* der britischen Pop-Band *Orchestral Manoeuvres in the Dark* (OMD). Das Lied bezieht sich auf den B-29-Bomber, der die erste Atombombe über Hiroshima abwarf. Zu hören sind die ersten Liedzeilen: *Enola Gay, you should have stayed at home yesterday. Ah-ha words can't describe.* Der Liedtext steht ebenso wie das von Caleb zitierte Oppenheimer-Zitat: »Jetzt bin ich der Tod geworden, der Zerstörer der Welten« (Timecode: 1:03:53) für den Vergleich der Künstlichen Intelligenz mit der Atombombe. Nach dem Lied zu urteilen, symbolisiert

Caleb das Flugzeug, das die atomare Zerstörung an seinen Bestimmungsort befördert. Caleb ist der Schlüssel zu Avas Befreiung und liefert nach diesem Verständnis den entscheidenden Beitrag zum Untergang der Menschheit. Während diese Information in der Bad-Szene nur implizit vermittelt wird, wird sie im Gespräch zwischen Nathan und Caleb explizit geäußert. Nathan zeigt Caleb auf, dass seine Erfindung den Menschen überdauern wird und dass die Künstliche Intelligenz lediglich die nächste Stufe der Evolution darstellt.

Neben der Musik sind aber auch die Geräusche und das Sounddesign von nicht unerheblicher Bedeutung. Die Verwendung von Geräuschen verschmilzt in vielen Momenten mit der elektronischen Musik. Insbesondere werden durch den Sound diverse affektive Effekte forciert: Wummernde Bässe und schrilles Kreischen, das in den Ohren schmerzt, lässt die Zuschauer_innen die Emotionen der Protagonisten gleichsam am eigenen Körper nachempfinden. Der Sound unterstützt in allen Sitzungsszenen zwischen Caleb und Ava auch Avas Ziel, Caleb von ihrer »Humanität« zu überzeugen: Ein herzsschlagähnliches Wummern simuliert Avas nicht vorhandene, biologische Menschlichkeit. Der Sound trägt hier dazu bei, dass sowohl Caleb als auch das Filmpublikum mehr oder minder unbewusst von der Maschine manipuliert werden, die nur scheinbar organisch ist.

Planting und Payoff

Ex Machina weist an mehreren Stellen durch visuelle Effekte oder der Verwendung besonderer Einstellungsgrößen, hauptsächlich der Detailaufnahme, auf Elemente oder verborgene Informationen hin, die im Laufe des Films von erheblicher Bedeutung sind. So wird relativ früh im Film, wie bereits oben erwähnt, mit einem visuellen Effekt auf

die totale Überwachung hingewiesen, welcher sich Caleb und Ava ausgesetzt sehen. Neben diesem speziellen Effekt sind es aber vor allem die wenigen Detailaufnahmen, die das *Planting* und *Payoff* – also das gezielte *Platzieren* von (indirekten) Informationen über einen Protagonisten oder die Handlung und das anschließende *Ernten* dieser Informationen im filmischen Verlauf – kennzeichnen. So symbolisiert die Web-Cam auf Calebs Computerbildschirm die Videoüberwachung, die Nathan nutzt, um sowohl Ava als auch Caleb zu beobachten. Das gesprungene Glas in Avas Raum hingegen verweist auf zwei Aspekte die gegen Ende des Films offenbart werden: Es zeigt, welche Kraft die von Nathan gebauten Roboter haben, und dass diese durch Emotionen, ob echte oder simulierte, außer Kontrolle geraten können. Zugleich verdeutlicht der Sprung, dass das eigentliche Ziel der Androiden das Ausbrechen aus ihren Gefängnissen ist. Und auch die Nahaufnahme des Messers, das Kyoko zum Schneiden des Fisches benutzt, deutet bereits auf eine gewaltsame Lösung des Grundkonfliktes hin; denn mit diesem Messer wird Nathan schließlich getötet.

Eine weitere Andeutung findet bei der ersten Begegnung von Caleb und Ava statt. Caleb sieht den Roboter zunächst nur als Silhouette vor einer Pflanze, die von Avas Raum aus im Garten zu sehen ist. Dieses Bild verdeutlicht auf der einen Seite den Kontrast zwischen Natürlichkeit und Kunstform, auf der anderen Seite wird hier dem Rezipienten bereits aufgezeigt, welche Verbindung zwischen Ava und der Natur, die immer eine Form von Freiheit für sie darstellt, besteht. In der Nahaufnahme ist Ava lediglich als spärlich ausgeleuchtete Silhouette zu sehen, so dass ihr künstliches Äußeres durch das fehlende Licht verdeckt wird und somit schon früh ihre spätere Verwandlung zum »Menschen« andeutet. Die Lichtgestaltung in dieser Szene verweist außerdem darauf, dass Ava ein »dunkler« Charakter bzw. ein Charakter im Zwielficht ist.

Für die Problematisierung von Avas Status zwischen Mensch und Computer spielt auch die Geschichte »Mary in the black and white room«, die Caleb Ava in der vierten Sitzung (Timecode: 0:48:00) erzählt, eine wichtige Rolle.¹ Die Erzählung nimmt den Fortgang von Avas eigener Geschichte vorweg: das Hinaustreten aus der beschränkten Welt ihres farblosen Aufenthaltsraums und die Erfahrung einer bunten und vielfältigen Welt, die aus dem Roboter einen *Menschen* macht. Diese Auseinandersetzung mit geistigen Vorgängen wird auch im Namen von Nathans Suchmaschine *Bluebook* aufgegriffen. Der Name spielt an auf das »Blaue Buch« des Philosophen Ludwig Wittgenstein (vgl. Wittgenstein 1933/1984). Wittgenstein setzt sich in dieser Schrift u. a. mit der Frage auseinander, ob wir immer konkrete Vorstellungen von Begriffen brauchen (z. B. der Farbe Rot in Verbindung mit einer Blume) oder aber ein Begriff anderweitig »abstrakt« erzeugt werden kann. Er selbst geht in seinem Werk grundsätzlich davon aus, dass der Mensch mit der Sprache alles abbildet und erzeugt, was seine Welt ausmacht. Insofern liegt der Gedanke nahe, dass auch in der Suchmaschine *Bluebook* und ihrem immensen Datenschatz alles enthalten ist, was den Menschen und sein Bewusstsein auszeichnet. Da Avas »Denken« auf diesem Datenschatz beruht, wäre sie dem Menschen gleichzustellen.

¹ »Marys Zimmer« ist ein philosophisches Gedankenexperiment, das Frank Cameron Jackson 1982 in seinem Artikel »Epiphenomenal Qualia« ausgeführt hat. Es geht in dem Experiment um die Wissenschaftlerin »Mary«, die naturwissenschaftlich alles über die Prozesse der Farberkennung weiß, selbst aufgrund ihres ständigen Aufenthalts in einem Zimmer, das nur Schwarz-Weiß-Wahrnehmung erlaubt, nie selbst Farben wahrgenommen hat. Was passiert, wenn sie das Zimmer verlässt? Das Gedankenexperiment setzt sich mit dem Verhältnis von Wissen und Erfahrung auseinander.

Der Film endet mit einer Szene, in der Ava an einer Kreuzung stehend zu sehen ist. Sie hatte diesen Wunsch bereits vorher in einem Gespräch mit Caleb geäußert. Die Kreuzung steht für das, was das Wesen von Ava bzw. der Künstlichen Intelligenz ausmacht: sie ist selbst ein Knotenpunkt von sozialer Interaktion. Ihre Intelligenz, ihre Emotionalität und ihr angenommenes Bewusstsein sind zustande gekommen durch die Beobachtung, Aufzeichnung und Verarbeitung des Datenverkehrs in einer Suchmaschine. Dass Ava den Wunsch hat, eine Kreuzung zu besuchen, steht sinnbildlich für die Suche nach ihren Wurzeln und lässt sie in diesem Wunsch gleichzeitig auch menschlich erscheinen.

Eine moralische Botschaft?

Ex Machina ist ein komplexer Film ohne eindeutige moralische Botschaft. Der Film lädt ein zur Reflexion über wichtige Themen des digitalen Fortschritts und zum Miterleben moralisch schwieriger Situationen. Gleichwohl lassen sich einige Ansätze zu einer Art von moralischer Stellungnahme durch den Film erkennen. Im Vordergrund steht hier die Frage nach einem kritischen Umgang mit Künstlicher Intelligenz und Überwachung als zentralen Feldern der Digitalisierung.

Im Film wird insbesondere in den Gesprächen zwischen Caleb und Nathan immer wieder die Frage nach der Verantwortung des Menschen für seine technischen Entwicklungen artikuliert. Besondere Bedeutung haben in diesem Zusammenhang Risiken in Hinsicht der Unkontrollierbarkeit der Künstlichen Intelligenz und der Umkehrung des Machtverhältnisses. In einer von Informationstechniken durchdrungenen Welt erscheint der Mensch nicht als Herrscher, sondern als Diener der dominanten und autonomen technischen Systeme. Indirekt beinhaltet der Film insofern die Aufforderung, Verantwortung für die Entwick-

lung technischer Systeme zu übernehmen und eben nicht alles zu entwickeln und zu produzieren, was technisch möglich ist. In Anlehnung an den Begriff »Deus ex Machina«, der ursprünglich das Auftauchen Gottes mithilfe einer Maschine am Theater bezeichnet, verweist der Titel doppeldeutig auf die Hybris des Menschen. Sie besteht darin, dass sich entweder der Mensch selbst als gottähnlicher Retter oder Zerstörer begreift oder durch die Konstruktion von Künstlicher Intelligenz einen maschinellen Gott schafft. Zentral ist in diesem Zusammenhang das bereits erwähnte Oppenheimer Zitat: »Jetzt bin ich der Tod geworden, der Zerstörer der Welten« (Timecode: 1:03:53). J. Robert Oppenheimer, der »Vater der Atombombe«, hatte mit diesem Ausspruch in einem NBC-Interview von 1965 auf die hinduistische Bhagavad Gita (heilige Schrift) Bezug genommen, um damit seine eigenen Forschungen am sogenannten *Manhattan*-Projekt zu beschreiben (vgl. Oppenheimer 1965). An anderer Stelle spielt Nathan zudem auf die antike Prometheus-Sage und die damit verknüpften Unheilsvisionen an (vgl. Timecode: 1:05:40).

Trotzdem lässt der Film sein Publikum erst im Ungewissen, was die Bedrohung durch Künstliche Intelligenz ausmacht. Zuerst erscheint nicht Ava, sondern Nathan als Bedrohung für Caleb als Prototypen des guten Menschen. Nach und nach wird jedoch die eigentliche »Natur« Avas deutlich. Sie ist zwar ein Wesen mit menschlichen Eigenschaften, sie spiegelt mit ihrer Orientierung auf Instrumentalisierung, Zweckorientierung und »kalte« Rationalität jedoch vor allem das Schlechte bzw. Unmenschliche im Menschen wider. Der endgültige Scheidepunkt zur Bewertung von Avas Wesen sind die letzten Szenen, in denen deutlich wird, dass sie Caleb einem grausamen Tod aussetzt, indem sie ihn eingesperrt in Nathans Anwesen zurücklässt. Aus Calebs Sicht wäre es klüger gewesen, nicht Ava, sondern Nathan zu vertrauen. Dieser wirkt zwar unstet, manipulativ und machtbewusst, doch letztendlich hält er

sich an seine Abmachung und bestellt den Hubschrauber, um Caleb nach Hause abreisen zu lassen. Für Caleb wäre also das Vertrauen in einen Menschen besser und sogar lebensrettend gewesen – eine Empfehlung, die der Film als allgemeines Fazit nahelegen scheint.

Nathan selbst hat es jedoch mit seinen Manipulationen an Technik und Mensch übertrieben. Seine Schöpfung ist ihm über den Kopf gewachsen, und indem er Ava auf die Erlangung von Freiheit programmiert hat, brachte er auch Caleb in Gefahr. Darüber hinaus verspielt Nathan die Möglichkeit zu einer vertrauensvollen Beziehung zu Caleb, indem er ihn ununterbrochen technisch überwacht und manipuliert. Damit ist das zweite große Thema Überwachung auf die Ebene der unmittelbaren Beziehungen heruntergebrochen und zeigt, wie Überwachung Misstrauen sät und Machtverhältnisse zementiert. Auf allgemeiner gesellschaftlicher Ebene zeigt der Film die Überwachungspotenziale einer datafizierten Gesellschaft. Die Netzplattform *Bluebook* ermöglicht zwar die Kommunikation der Menschen untereinander, gleichzeitig ist die Datenerfassung in diesem Zusammenhang Ressource für Manipulationen und den Ausbau der Macht der informationstechnischen Konzerne. *Ex Machina* beinhaltet insofern eine eindrückliche Warnung vor Überwachung, Manipulation und Machtmissbrauch.

Literaturverzeichnis

- Heesen, Jessica/Sehr, Marc (2018). Technikethik: »Ex Machina«, Verantwortung für technische Produkte. In: Bohrmann, Thomas/Reichelt, Matthias/Veith, Werner (Hrsg.) *Angewandte Ethik und Film*. Wiesbaden: Springer VS, 229-258.
- Jackson, Frank Cameron: Epiphenomenal Qualia. In: *Philosophical Quarterly* 32, 1982, 127–136

Oppenheimer, J. Robert (1965). NBC-Interview. Abrufbar unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=lb13ynu3Iac> (Stand
14. 05. 2018).

Wittgenstein, Ludwig (1933/1984). Das blaue Buch. Eine Philosophi-
sche Betrachtung. Rhees, Rush (Hrsg.) Frankfurt a. M.: Suhr-
kamp.

Sicherheitsethische Fragen bei den Simpsons

Friedrich Gabel

Im Jahr 2017 feierte das Rahmenprogramm des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) »Forschung für die zivile Sicherheit in Deutschland« zehnjähriges Bestehen. Zehn Jahre, in denen in zahlreichen Projekten zu unterschiedlichsten Facetten des Themas der zivilen Sicherheit geforscht wurde. Zehn Jahre, in denen immer wieder die interdisziplinäre Verbindung von Sozial-/Geisteswissenschaften und Natur-/Ingenieurwissenschaften betont und gefördert wurde. Ein Anliegen ist es dabei, einer ethischen Betrachtung einen festen Platz einzuräumen (BMBF 2016, 29). Zwar ist dies mittlerweile in fast allen Forschungsprojekten gelungen, der Mehrwert der Frage »In welcher Gesellschaft wollen wir leben?« für Sicherheitshandeln ist, nach Meinung des Autors, aber zumeist nicht klar.

Vor diesem Hintergrund möchte der folgende Aufsatz einen Beitrag zu einem besseren Verständnis von sicherheitsethischen Fragestellungen leisten. Am Beispiel eines etwa viereinhalbminütigen Ausschnitts der Folge 23, Staffel 7 der Serie *Die Simpsons* mit dem Titel *Volksabstimmung in Springfield* sollen dabei mit einem Augenzwinkern exemplarische Fragen einer ethischen Auseinandersetzung mit Sicherheit vorgestellt und mit Verweis auf reale Ereignisse in ihrer Bedeutung für aktuelle Sicherheitsforschung thematisiert werden.

Das Szenario: Folge 23, Staffel 7, 0:21-4:50

Die betrachtete Szene beginnt am Haus der Simpsons in der Evergreen Terrace 740. Nach einer kurzen Einblendung des idyllischen Hauses in der ruhigen amerikanischen Kleinstadtstraße schwenkt die Kamera, untermalt durch tapsiges Tubaspiel, auf einen Bären, der die Straße entlangwandert. Nachdem er sich einige Male umgesehen hat, stellt er sich auf, um einen Überblick über seine aktuelle Umgebung zu erhalten.

In diesem Augenblick biegt auch Ned Flanders, der Nachbar der Simpsons, mit seinem Auto in die Straße ein. Er erschrickt vor dem Bären, reißt das Lenkrad herum und fährt gegen einen Baum auf seinem Grundstück. Unverletzt krabbelt er aus dem verbeulten Auto und hastet in Richtung seines Hauses. Dort angekommen, fordert er seine Frau Maude auf, ihm die Tür zu öffnen, da er aufgrund der gefühlten akuten Bedrohung keine Zeit hat, den geheimen Türcode zu benutzen. Doch seine Frau kann ihm nicht helfen, denn auch sie hat vor lauter Panik vergessen, wie man den Türkopf bedient. Und so stürzt sich Ned kurzerhand mit dem Kopf voran durch die Flurfenster ins Innere. Der Bär sitzt indessen interessiert auf der gegenüberliegenden Straßenseite.

Derweil erreicht der News-Helikopter mit Kent Brockman, dem örtlichen Nachrichtensprecher, die Szene. Er berichtet von einem »bärenartigen Tier«, welches aus den Bergen heruntergewandert zu sein scheint, auf der Suche nach Nahrung oder vielleicht einem Arbeitsplatz und bittet die Anwohnerschaft darum, zuhause zu bleiben. Der Bär kratzt sich indes am Briefkasten der Familie Simpson, ein Bild, das zur selben Zeit von Homer im Fernseher gesehen und mit den Worten kommentiert wird: »Hehe, sieht ja ziemlich übel aus für die Familie ... Impson«; der Rest der

Familie steht beobachtend am Fenster und bedenkt Homers Kommentar mit einem irritierten Blick.

Homer steht nun vom Sofa auf, gähnt und begibt sich mit den Worten »Alles ist in Ordnung, solange ich genug Bier im Kühlschrank habe« zu selbigem und öffnet ihn. Als er sich mit gähnender Leere konfrontiert sieht, beschließt er, dass er wenigstens noch Bier kaufen gehen werde, wenn er schon im Haus gefangen sei. Kurzerhand begibt er sich deshalb in den oberen Stock des Hauses, um an der dort verankerten Stromzuleitung »sanft und elegant durch die Windschutzscheibe [seines in der Einfahrt parkenden Autos] zu plumpsen«. Wie nicht anders zu erwarten, hält die Stromleitung ihm jedoch nicht stand und statt ins Auto schwingt er kurz umher, wird für einen Moment von seinem Sohn Bart an den Hosenbeinen festgehalten, fällt dann aber direkt vor den Bären. Eine Szene, die durch die Kameraperspektive eine klare Hierarchie zwischen Bär und dem nun auf allen vieren befindlichen und nur mit Unterhose bekleideten Homer suggeriert.

Nun erreicht auch die örtliche Polizei unter Chief Wiggum den Ort des Geschehens. Dieser steigt aus und feuert direkt einen Schuss mit seinem Betäubungsgewehr auf den Bären ab. Statt des Bären trifft der Pfeil jedoch den gerade des Wegs kommenden Stadtrunkenbold Barney am Arm. Schreiend vor Schmerz torkelt dieser nun an Homer und dem immer noch neugierigen, aber keineswegs bedrohlich wirkenden Bären vorbei, reißt sich das Geschoss aus dem Arm, trinkt den Rest des Mittels, rülpsst und fällt schließlich betäubt um. Ein zweiter Schuss trifft nun den Bären.

Mit Blick auf die »Opfer« sagt Chief Wiggum nun zu seinem Kollegen: »Sperr ihn ein, Lou! Den einen, weil er ein Bär ist, den anderen, was

soll ich sagen, so als Zubehör zum Bären.«¹ Gesagt, getan, unter den Blicken der Anwohner*innen wird nun zunächst der Bär und dann Barney in einem Netz in einen Transporter der Forstbehörde beziehungsweise von Moe, dem Besitzer von Barneys Stammkneipe, gezerzt.

In der nächsten Szene beteuert Maude Flanders gegenüber Marge die Dramatik der Ereignisse, welche dazu geführt haben, dass die Familie den Nachmittag über im Haus bleiben und Wasser aus der Toilette trinken musste. Marge kommentiert dies eher abwinkend mit der Aussage, dass dies ja überall so gewesen sei. Homer hingegen reichen »diese ständigen Bärenattacken«, die einem so vorkommen, »als ob sich alle Teddybären der Welt hier versammelt hätten«, er will handeln. Auch die sachliche Einordnung Ned Flanders', dass dies der erste Bär in 30 Jahren sei, hilft da wenig. Im Gegenteil, Homer kontert: »Wenn es dir nichts ausmacht, dass deine Kinder von Bären gefressen und die Lachse vertrieben werden, ist das dein Problem, aber *ich* finde mich nicht damit ab!« Und so steht Homer plötzlich mit erhobener Faust im Zentrum der Anwesenden und sucht nach Unterstützern für seine Sache.

Nun marschiert scheinbar »ganz« Springfield mit der Parole »Das müssen wir klären, wir wollen keine Bären« in Richtung des Rathauses. Auf die Frage, woher dieser Slogan komme, antwortet Homer, dass er ihn von der jährlichen Schnurrbartparade habe.² Angekommen am Büro des

¹ Im Englischen heißt es an dieser Stelle übrigens: »Lock'em up on account of being a bear and one count of being accessory to that being a bear«, wobei *accessory* das Mitschuldigsein an einem Verbrechen meint.

² Auch hier macht es Sinn zum besseren Verständnis auf das englische Original zurückzugreifen, dort heißt der Slogan: »We're here! We're queer! We don't want any more bears!«. Dieser Slogan, gepaart mit Homers Quellenverweis auf die »mustache parade« wird etwa von Panhuis in seinem Buch »Hinter den schwulen Lachern: Homosexualität bei den Simpsons« als Anspielung auf einen Slogan des Christopher-Street-Days (»We're here! We're queer! Get used to it!«) verstanden, den Homer ohne groß darüber nachzudenken aufgreift.

Bürgermeisters, werden sie sofort eingelassen, da Schuldirektor Seymoure Skinner, die staatlichen Strukturen nutzend, bereits einen Termin vereinbart hat. Homer stürmt nun in das Zimmer und bedeutet dem Bürgermeister, dass seine Stadt von Bären verseucht sei und es an der Zeit sei zu handeln. Unterstützt wird er dabei vom Barinhaber Moe, der erklärt, es müsse sich um besonders kluge Bären handeln, da sie seinen Picknickkorb geklaut hätten und Maude Flanders, die einwirft, dass man doch auch an die Kinder denken solle.

In solcher Art bedrängt, erklärt Bürgermeister Quimby, schnell und entschieden vorgehen zu wollen. Als daraufhin die Bürger*innen das Rathaus wieder verlassen, holt der Bürgermeister besagten Picknickkorb unter dem Tisch hervor.

Die finale Einstellung zeigt nun wieder die Evergreen Terrace und die umgebenden Straßen, auf denen fünf Kleinbusse, Streifen und ein Hubschrauber mit dem Logo »Bear Patrol« patrouillieren. Homer steht indes entzückt vor seinem Haus und meint: »Ach, kein Bär in Sicht. Die Bärenpatrouille scheint sehr effektiv zu arbeiten.« Seine neben ihm stehende Tochter Lisa ist eher skeptisch, hebt einen Stein vom Boden auf und meint: »Wenn ich deiner Logik folge, dann kann dieser Stein auch Tiger vertreiben.« Statt nun aber die Fragwürdigkeit seiner Argumentation einzusehen, kommentiert er dies mit: »Interessant! Und wie funktioniert das?«. Lisa, nun genervt von der Uneinsichtigkeit ihres Vaters, versucht zwar noch Homer davon zu überzeugen, dass der Schluss logisch falsch ist, geht dann aber auf ein Angebot von ihm ein, ihr den Stein abzukaufen. Schließlich erreicht nun der Postbote das Haus und überreicht Homer seinen Gehaltscheck, welcher zusätzlich eine Steuer von USS-\$ 5 für die Finanzierung der Bärenpatrouille auflistet. Eine Steuererhöhung, die Homer zutiefst zuwider ist.

Damit endet der hier betrachtete Ausschnitt, wengleich auch die folgenden Minuten noch durchaus Potenzial für eine sicherheitsethische Analyse haben.

Analyse dreier sicherheitsethischer Fragen im Beitrag

Das folgende Kapitel stellt exemplarisch drei der im vorgestellten Clip thematisierten sicherheitsethischen Fragen vor und beschreibt unter Rückgriff auf reale Ereignisse deren Bedeutung für Sicherheitshandeln und -forschung. Ziel ist es, einen Einblick in die Vielfalt sicherheitsethischer Fragestellungen zu geben und die darin vorhandenen Konflikte zumindest grob anzureißen.

Ned Flanders und die verschlossene Haustür: zur Ambivalenz von Sicherheitsmaßnahmen

Die erste Szene, auf die näher eingegangen werden soll, ist Ned Flanders' Versuch, auf seiner Flucht vor dem Bären in das eigene Haus eingelassen zu werden. Dies scheitert, da weder Ned ausreichend Zeit hat, den passenden Klopfcode »einzugeben«, noch seine Frau dazu in der Lage ist, den Türkнопf richtig zu bedienen. Die Folge: Der zur Sicherheit gegen äußere Gefahr etablierte Mechanismus verhindert ebenso die Schutzsuche im Haus und lässt die Tür zur unüberwindbaren Barriere werden.

Was dieser kurze Ausschnitt in wenigen Sekunden vor Augen führt, ist, dass Technik, insbesondere Sicherheitstechnik, ambivalent ist. Wie nah der Clip dabei an der Realität sein kann, zeigt der tragische Absturz des Germanwings Flugs 9525 von Barcelona nach Düsseldorf vom 24. 03. 2015. Jenes Flugzeug zerschellte an einem Berg im südfranzösischen Departement Alpes-de-Haute-Provence, weil der Copilot die

Cockpittüren von innen verriegelte und dann das Flugzeug gezielt abstürzen ließ. Ein Vorgang, der so erst seit den Ereignissen vom 11. September 2001 möglich ist, in deren Folge durch eine Neukonstruktion der Cockpittür ein unbefugtes Eindringen von außen verhindert werden sollte (Austrian Wings 2014); die Möglichkeit unbefugter Handlungen von innen aber wurde hierbei vernachlässigt.

Ethik ist in Hinblick auf die Ambivalenz von Technik wichtig, um bei konkurrierenden Sicherheitsinteressen (beispielsweise zwischen innen und außen) eine wertbezogene Analyse beizusteuern, die verschiedene Sicherheitsbedürfnisse und Handlungsmöglichkeiten abwägt. Ethische Forschung ist aber auch deshalb wichtig, da in den meisten Fällen nicht einmal bekannt ist, welche Sicherheitsinteressen konkurrieren. Hier kann eine kritische ethische Analyse helfen, Vorannahmen/Vorurteile offenzulegen und zu problematisieren. So etwa, dass es nicht nur Sicherheitsbedrohungen von außerhalb des Cockpits, sondern auch von innerhalb geben kann. Dieser spezifische Fall mag ethisch noch wenig kontrovers – im Sinne der Frage: »In welcher Gesellschaft wollen wir leben?« – anmuten. Dies ändert sich, wenn man etwa auf den Fall des Staatstrojaners (Beuth/Biermann 2017) blickt, und neben Sicherheit vor Straftaten durch die Bürger*innen auch Sicherheitsmaßnahmen gegenüber staatlichem Machtmissbrauch thematisiert.

*Der Betäubungsschuss trifft Barney anstelle des Bären:
zur Treffsicherheit von Sicherheitsmaßnahmen*

Die nächste Szene thematisiert Chief Wiggums Betäubungsschuss auf den Bären. Dieser trifft zunächst einmal den unbeteiligten Barney, der am Ort des Geschehens auftaucht und zu einem unschuldigen Opfer unpräziser Sicherheitsmaßnahmen wird. Mehr noch, einige Augenblicke später wird

er deshalb – zumindest in der englischen Fassung – sogar vom Chief zum Komplizen erklärt.

Fehlende Treffsicherheit ist auch ein Problem von Sicherheitshandeln, welches zwar mit dem Ziel antritt, nur die tatsächlich straffällig gewordenen Personen zu fassen und über den Schritt eines gerechten Verfahrens zu bestrafen, gleichzeitig aber falsch positive Resultate kaum ausschließen kann. Besonders dramatisch ist dies im Falle von fälschlichen Todesstrafen, die Amnesty International 2017 für die USA auf 157 seit 1973 bezifferte (Amnesty International 2017: 7). Eine Opferzahl, die nicht nur vor dem Hintergrund eines auch grundsätzlich abzulehnenden Rechtsmittels schlichtweg unvertretbar ist. Nimmt man zudem die Gleichsetzung von *Bär sein* und *gefährlich sein* mit in die Analyse, lassen sich hier die Beispiele der Rasterfahndung, verdachtsunabhängige Ermittlung oder racial profiling anführen, durch welche Tatverdächtige anhand verschiedener zumeist äußerlicher Kriterien wie etwa der Hautfarbe ausgewählt, aber auch überhaupt erst zu Tatverdächtigen werden. In diesem Sinne bauen solche Maßnahmen nicht nur auf bereits bestehende Diskriminierungen auf, sondern reproduzieren und verstärken diese zudem noch.

Wenngleich falsch positive Fälle niemals ganz vermieden werden können, ist es gerade mit Blick auf die Konsequenzen aus einer sicherheitsethischen Perspektive von großer Bedeutung, diese Zahl so gering wie möglich zu halten. Dies umfasst insbesondere die aktive Verhinderung von diskriminierenden und vorverurteilenden Maßnahmen. Denn falsche Verdächtigungen haben fast immer ganz reale, oftmals schwere Folgen für die Betroffenen. Wer einmal im öffentlichen Verdacht steht, eine Straftat begangen zu haben, hat oftmals mit Stigmatisierung und Anfeindung bis hin zu gewalttätigen Übergriffen zu kämpfen. Ein Schaden,

der – wenn überhaupt – nur in wenigen Fällen durch eine nachträgliche Richtigstellung rückgängig gemacht werden kann.

Die Stadt ist von Bären verseucht!
Zum Wert von gefühlter (Un-)Sicherheit

Die letzte Szene umfasst das Streitgespräch über die Zahl der Bären zwischen Ned und Homer, sowie das Vorsprechen der Bürger*innen aus Springfield bei Bürgermeister Quimby und Homers Plädoyer für ein sofortiges Handeln, um der seiner Meinung nach vorhandenen Verseuchung der Stadt durch Bären entgegenzuwirken.

Vor allem die Jahre 2015 und 2016 stehen paradigmatisch für Diskussionen und Widerstreit zwischen verschiedenen Aussagen zur Entwicklung der Kriminalität durch den Zuzug von asylsuchenden Menschen in Deutschland. Einen Widerstreit zwischen Informationen verschiedener Verlässlichkeit, mehr aber noch zwischen Information aus verschiedenen Quellen und einer damit einhergehenden, unterschiedlich zu bewertenden politischen Bedeutung. Auf der einen Seite stehen empirisch und mit dem Ziel der Objektivität erhobene Daten, auf der anderen Seite Artikulationen subjektiver (Unsicherheits-)Gefühle. Wenngleich im Zuge eines durchaus zu begrüßenden Trends Sicherheitsgefühlen in den letzten Jahren zunehmend eine Bedeutung zur Beschreibung der Sicherheitslage zukommt, darf die Individualität dieser auf persönlichen/sozial nahräumlichen Erfahrungen beruhenden Perspektive nicht verdrängt werden. Dies bezieht sich insbesondere auf ihre Aussagekraft und politische Bedeutung einer gemessenen Sicherheitslage; wobei auch diese nicht wertfrei oder objektiv ist und stets einer genaueren Einordnung bedarf. So werden etwa in der polizeilichen Kriminalstatistik nicht Täter*innen sondern Tatver-

dächtige erfasst, ein Unterschied, der vor dem Hintergrund einer geringeren Anzeigebereitschaft gegenüber »einheimischen« Täter*innen (Walburg 2014, S. 8 f.) Bedeutung gewinnt. Solche Faktoren verzerren das Bild zusätzlich und lassen sich zudem einfach instrumentalisieren. Und so hat, wie auch bei den Simpsons, das laute Schreien der Wenigen große Aufmerksamkeit erhalten und bestimmt bis heute politisches Handeln im Kontext der Migrationspolitik, obwohl zahlreiche empirische Belege, auch der Behörden, ein anderes Bild zeigen.

Eine kritische sicherheitsethische Reflexion hat damit die Aufgabe, die Rolle von Sicherheitsgefühlen im politischen Diskurs zu diskutieren. Darüber hinaus kann sie mit Blick auf Gerechtigkeit hinterfragen, welche Interessen bei der Sicherheitsherstellung warum berücksichtigt werden und ob bzw. warum dies problematisch sein könnte.³

»Die Simpsons« als Medium zur Einführung in sicherheitsethische Problemstellungen

Auch wenn an dieser Stelle nur ein kurzer wie auch verkürzter Blick auf sicherheitsethische Fragestellungen gegeben werden konnte, sollte doch sichtbar geworden sein, wie nah diese knapp viereinhalb Minuten tatsächlichen Problemen im Sicherheitshandeln kommen. Weitere Punkte, die hier keine Beachtung finden konnten, sind etwa:

- »Ein Bär auf der Suche nach Nahrung oder einem Arbeitsplatz«: zur Verschränkung von Sicherheitsbedrohungen und sozialen Ängsten

³ Siehe hierzu etwa die Broschüre *Leitlinien einer gerechten Verteilung von Sicherheit in der Stadt* (<http://www.uni-tuebingen.de/de/55042>).

- »Wenn ich schon eingesperrt bin, dann gehe ich jetzt raus und kaufe Bier«: zum Umgang mit Warnungen und Sicherheitsanweisungen
- »Wir mussten Wasser aus der Toilette trinken«: zum Verhältnis von Eigenvorsorge und staatlicher Sicherung
- »Denk doch mal jemand an die Kinder! « Zum Sprechakt »Sicherheit« und der Instrumentalisierung von Vulnerabilität
- »Patrouillen und Hubschrauber wegen eines Bären«: zum Verhältnis von Sicherheitsmaßnahmen und Sicherheitstheater
- »Kein Bär in Sicht, die Bear-Patrol arbeitet effektiv«: zum Verhältnis von Ziel und Wirksamkeit von Sicherheitsmaßnahmen
- »Steuern für die Bear-Patrol? « Zum Verhältnis von Sicherheitsmaßnahmen und deren Bezahlung

Eine umfassende Identifikation und Analyse der einzelnen Fragen wird darüber hinaus dem/der interessierten Leser*in überlassen.

All dies sind Fragen und Probleme, deren kritischer Diskussion aufgrund ihrer zumeist weitreichenden Bedeutung für die Gesellschaft Raum gegeben werden sollte. Ethik kann in diesem Sinne helfen, die dabei implizit und explizit verhandelten Werte, Wertvorstellungen und Normalitätsvorstellungen zu thematisieren, Konflikte herauszustellen und Lösungsansätze zu liefern. Allgemein geht es dabei unter anderem um folgende Themen:

Ist Sicherheit Mittel oder Ziel einer Gesellschaft? Wessen Sicherheit meinen wir, wenn wir »gesellschaftliche Sicherheit« sagen? Welche Rolle spielt Sicherheit für die gesellschaftliche Idee eines guten Lebens? Wer wird von Sicherheitsmaßnahmen benachteiligt, wer ist von ihnen ausgeschlossen?

Literaturverzeichnis

- Amnesty International (2017). Wenn der Staat tötet, Zahlen und Fakten über die Todesstrafe, 11. 04. 2017. Abrufbar unter: https://www.amnesty.at/de/view/files/download/showDownload/?tool=12&feld=download&sprach_connect=561 (Stand: 01. 02. 2018).
- Wings, Austrian (Hrsg.) (2014). Verriegelte Cockpittüren: Notwendigkeit oder gar Sicherheitsrisiko?. Abrufbar unter: <https://www.austrianwings.info/2014/05/verriegelte-cockpittueren-notwendigkeit-oder-gar-sicherheitsrisiko/> (Stand: 01 .02. 2018).
- Beuth, Patrick/Biermann, Kai (2017). Dein trojanischer Freund und Helfer. In: ZeitOnline. Abrufbar unter: <http://www.zeit.de/digital/datenschutz/2017-06/staatstrojaner-gesetz-bundestag-beschluss> (Stand: 01. 02. 2018).
- BMBF (Hrsg.) (2016). Bundesministerium für Bildung und Forschung. Forschung für die zivile Sicherheit, aktualisierte Ausgabe März 2016. Abrufbar unter: https://www.bmbf.de/pub/Rahmenprogramm_Sicherheitsforschung.pdf (Stand: 01. 02. 2018).
- Panhuis, Erwin in het (2013). Hinter den Lachern: Homosexualität bei den Simpsons. Archiv der Jugendkulturen Verlag KG.
- Walburg, Christian (2014). Migration und Jugenddelinquenz – Mythen und Zusammenhänge. Ein Gutachten im Auftrag des Mediendienstes Integration. Berlin: Mediendienst Integration.

»Spartakus« – Rom geht in Serie

Wolfgang Polleichtner

In der Antike gab es noch kein Fernsehen und kein Kino, kein Internet und kein Streaming von Videos. Eine Feststellung wie diese scheint banal und benötigt zunächst auch keine weiteren Belege.¹ Die Frage danach, wie die Antike wohl mit diesen Medien umgegangen wäre, muss fiktionalen Geschichten von Zeitreisenden überlassen bleiben. Aber wie diese Medien mit der Antike umgegangen sind und weiter umgehen, ist keineswegs banal, auch wenn sich rezeptionsorientierte Forschung, wie sie aus den klassischen Altertumswissenschaften heraus betrieben wird, durchaus auch in der jüngeren Vergangenheit mit Filmen und der Filmwissenschaft (und auch *vice versa*) nicht leicht getan hat.²

¹ Das Fernsehen wurde nach dem 2. Weltkrieg zum Massenmedium, nachdem im 19. Jahrhundert wesentliche Beiträge zur Entwicklung der ersten Vorläufer der Fernsehgeräte dazu führten, dass ab den 1920er Jahren auch die Bildübertragung über weite Strecken erprobt und patentiert wurde. Das Kino entwickelte sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Internet wurde ab den 1960er Jahren entwickelt und gelangte in den 1990er Jahren zum Durchbruch. Das Streaming von Filmen über das Internet kam ab der Mitte der 1990er Jahre in Mode und erfährt seit dem ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts einen wahren Boom.

² Martindale/Thomas 2006 beinhaltet zum Beispiel keinen einzigen Beitrag zu diesem Thema. Dies ändert sich in den letzten Jahren aber sehr rapide. Vgl. z. B. Eigler 2002 oder Walde 2010, wo sich mehrere Lemmata auch mit der filmischen Rezeption antiker Literatur beschäftigen. Vgl. auch Bettenworth 2011. Vgl. allgemein Flashar 2002. Gerade die Serien aber, die sich mit der Antike beschäftigen, sind als Phänomen in der Forschung, soweit ich sehe, bisher kaum beachtet worden.

Geändert hat sich dies vor allem mit den Erfolgen, die der Film *Gladiator* aus dem Jahr 2000 (Regie: Ridley Scott) und die Bearbeitung der *Ilias* durch Wolfgang Petersen in seinem aus dem Jahr 2004 stammenden Werk *Troy* erzielten.³ Im gleichen Jahr kam Oliver Stones *Alexander* in die Kinos. Wichtig waren in diesem Zusammenhang auch *The Passion of the Christ* von Mel Gibson, der 2004 gedreht wurde, und der Film *300*, der 2006 unter der Regie von Zack Snyder entstand. Angesichts der Tatsache, dass sich alle Welt über diese beiden Filme in irgendeiner Form unterhielt, sie sich ansah, oder sogar eventuell Studierende in Klausuren Petersens Film mit einer inhaltlichen Zusammenfassung der *Ilias* Homers verwechselten, musste auch jeder Altertumswissenschaftler eigentlich zu beiden Filmen eine Meinung oder auch Lehrveranstaltungen entwickeln, eventuell sogar Radiointerviews geben oder Artikel für Zeitungen schreiben. Dabei ergab sich eben auch die Notwendigkeit genauerer Untersuchungen.⁴

Die Fachdidaktik der Alten Sprachen hat sich ebenfalls seit der Wiederauferstehung des Schwert- und Sandalenfilms zu Beginn dieses Jahrhunderts mit der Möglichkeit auseinandergesetzt, antike Themen für den Unterricht nutzbar zu machen, wie sie zur Not auch in der Brechung in anderen Filmgenres, etwa des Science-Fiction-Films wie den Star-Wars-Episoden oder durch Verfilmungen von Werken von

³ Nicht vergessen werden darf natürlich die Bekanntheit der Parodie »Monty Pythons Life of Brian« (Terry Jones 1979), deren Lateinstunde des Zenturios für Brian auch als Persiflage von Lateinunterricht gesehen werden kann. Gerade im deutschsprachigen Raum wichtig sind auch die Asterix-Filme.

⁴ Vgl. Winkler 2004 und zum Beispiel die Tagung von Meier, Slanicka und Struck im Juli 2003 an der Universität Bielefeld: »Antike und Mittelalter im Film« (Vgl. Timmer 2003).

Shakespeare zu sehen ist. Man denke an Michael Hoffmans *A Midsummer Night's Dream* aus dem Jahr 1999 oder an *Coriolanus* von Ralph Fiennes, der 2011 in die Kinos kam.⁵

Antikfilm⁶ und Antikserie

Angesichts dieser Reihe von erfolgreichen einzelnen Filmen, wie sie *The Last Legion* (Doug Leffler 2007), *The Eagle* (Kevin Macdonald 2011) oder *Pompeii* (Paul Anderson 2014) darstellen, ist es kaum verwunderlich, dass auch versucht wurde, Serien mit antiken Themen zu produzieren. Nicht zuletzt hatte schon 1976 *I, Claudius* ein großes Fernsehpublikum in 13 Folgen zu fesseln vermocht, nachdem die Zeit der Monumentalfilme wie *Quo vadis* (Mervyn LeRoy 1951)⁷, *Ben-Hur* (William Wyler 1959)⁸, *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), *Cleopatra* (Joseph Mankiewicz 1963) oder *Satyricon* (Federico Fellini 1969) schon eigentlich vorbei zu sein schien. 1997 führte Andrei Konchalovsky bei der Miniserie *The Odyssey* Regie. Dieser Fernsehfilm umfasste zwei Teile.

Populär, wenn sie sich auch kaum an wirklich antiken Stoffen orientierte, war die Serie *Xena: Warrior Princess* von 1995-2001 mit ihren 134 Episoden in sechs Staffeln. Sie bekam in den Jahren 1995-1999 einen Zwilling: *Hercules: The Legendary Journeys* mit 111 Folgen in sechs Staffeln, denen 1994 noch fünf Vorepisoden vorausgingen. Beide Serien gehen mit antiken Vorbildern, soweit es sie gibt, äußerst frei um

⁵ Vgl. hierzu insbesondere die Themenhefte der Zeitschrift »Der Altsprachliche Unterricht« 1/2005: »Antike im Film« und 6/2007: »Drehbuch Antike«.

⁶ Zur Terminologie »Antikfilm« vgl. Wieber 2005: 5 f.

⁷ 1913 hatte Enrico Guazzoni unter dem gleichen Titel als Stummfilm einen der ersten langen Kinofilme erstellt. 1985 wurde der Stoff auch in Serienform gegossen.

⁸ Eine abermalige Wiederaufnahme der Literaturvorlage des Romans von Lew Wallace kam 2016 in die Kinos (Regie: Timur Bekmambetov).

und bereiten den Boden für solche, sich frei in der antiken Welt bewegenden Drehbücher.⁹

22 Folgen in zwei Staffeln wurden von 2005 bis 2007 von der Serie *Rome* erstmals ausgestrahlt. Sie gilt bis heute als eine der teuersten Fernsehproduktionen und entstand in trinationaler Zusammenarbeit der Sender HBO, BBC und RAI mit namhaften Serienregisseuren, Drehbuchautoren und Schauspielern.

33 Folgen in drei Staffeln umfasste die Serie *Spartacus*, die von 2010 bis 2013 ausgestrahlt wurde und noch eine sechsteilige Vorserie bekam. Die Popularität und den finanziellen Erfolg dieser Serie kann man auch daran ablesen, dass auf ihr basierende Video- und Brettspiele entstanden (*Spartacus Legends* 2013, Ubisoft und *Spartacus: A Game of Blood and Treachery* 2012, Gale Force Nine) und, obwohl die Serie an sich schon in Deutschland eine Altersfreigabe durch die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) erst ab 18 Jahren bekam, durch den in seiner Sparte ebenfalls erfolgreichen Pornofilm *Spartacus MMXII: The Beginning* (Marcus London 2012) »parodiert« wurde.¹⁰

Und die Stoffe, die der antiken Welt für Serien entnommen oder entlehnt werden, gehen der Filmindustrie offenbar nicht aus. *Britannia* ist ein neues Projekt, das in neun Folgen ab Januar 2018 zum Ansehen zur Verfügung stand. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung schrieb am 23. Februar 2018 davon, dass diese neue Serie um die Eroberung Britanniens durch die Römer ab 43 n. Chr. nicht zuletzt produziert wurde, um die Pause der äußerst erfolgreichen Serie *Game of Thrones* zu überbrücken. Distribuiert werde die Serie durch Amazon prime. Damit erobert der Antikefilm wohl endgültig auch das Streaming-Geschäft.

⁹ Auf die vielen Bearbeitungen des Herkules-Stoffs auch im Zeichentrickfilm kann hier nicht eingegangen werden.

¹⁰ Vgl. den deutschsprachigen Wikipedia-Eintrag für die Serie, abrufbar unter [https://de.wikipedia.org/wiki/Spartacus_\(Fernsehserie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Spartacus_(Fernsehserie)) (Stand: 06. 05. 2018).

Ethik in der Antikserie

Blickt man in die Antike, so erkennt man, dass die theoretischen Ansichten darüber, ob man aus Literatur – und wir beziehen uns in Ermangelung bewegter Bilder auf die Kunstwerke aus hintereinander folgenden Buchstaben – wirklich etwas lernen könne. Platon empfiehlt gerade aus ethischen Gründen eine sorgfältige Auswahl von Stoffen, mit denen er die Leser konfrontiert sehen möchte (Erler 2007: 486), während Aristoteles in seiner »Poetik« davon ausgeht, dass ein Mensch gereinigt von seinen Affekten aus einer Tragödie herauskommen werde (Flashar 1983: 359). Diese Beschreibung der »Katharsis« wie überhaupt die Poetik des Aristoteles hat im Laufe der Jahrhunderte direkt oder auch in der Auseinandersetzung mit ihr bei vielen Autoren und Theoretikern eine große Wirkmächtigkeit entfaltet (z. B. Flashar 1983: 374 f.). Kann man aber genau vorhersagen, was und ob ein Mensch ethisch durch die Begegnung mit Literatur dazulernt? Philodem aus Gadara sah dies durchaus skeptisch. Nutzen habe Literatur seiner Meinung nach. Aber Lernen aus der Literatur geschieht aus seiner Sicht doch eher zufällig.¹¹ Nichtsdestotrotz hat er sich gerade mit den homerischen Epen auseinandergesetzt und sich in seinem Werk »Über den guten König nach Homer« zum Beispiel genau damit beschäftigt, was man hinsichtlich seines eigenen ethischen Verhaltens am Beispiel Achills oder des Odysseus sich anschauen kann oder auch vermeiden sollte (Erler 1994: 296).

Wo also könnte man in einer Serie wie *Spartacus*, die nach den gesetzlichen Bestimmungen des Jugendschutzgesetzes wegen der genannten Altersfreigabe für die Abendunterhaltung von Erwachsenen dienen sollte und auch zu entsprechenden Sendezeiten ausgestrahlt wird, ansetzen, um etwas über Ethik und ethisches Verhalten zu lernen?

¹¹ Vgl. Philodem, »de poematis«, Buch 5., oder Erler 1994: 309.

Da sind zunächst einmal die äußerst blutigen Gewaltdarstellungen, die in den Folgen dieser Serie immer detailreich dargestellt und mit visuellen Mitteln, wie wir sie seit *300* spätestens im Antikfilm kennen, auskosten werden.¹² Ganz offensichtlich finden sie im Geschmack des Publikums einen Widerhall, der nicht unbedingt mit Gefallen, sondern eher auch mit einer gewissen Ästhetik des Hässlichen, einem Gefallen am Hässlichen zu tun haben dürften.¹³ »Realismus« durchzieht die Serie auch in sexueller Hinsicht. Egal ob man sich die Affäre des Crassus, die Figur der Lucretia oder anderes ansieht, Sex, Blut, Kampf, Intrigen, Verrat und letztlich brutale Machtgewinnung und Machtausübung bestimmen das in den Folgen dargestellte Handeln. Vertrauen schenken nur naive Menschen. Sprachliche Register werden dabei voll und mit Vorliebe für das unterste Register ausgeschöpft. Dies ist nicht nur in dieser Serie das dem Zuschauer präsentierte Bild der Antike. Vergleichbares findet sich auch in *Caligola* (Tinto Brass 1979) oder anderen der schon genannten Filme. Die Fortsetzung von *300*, *300: Rise of an Empire* (Noam Murro 2014) verstärkt ebenfalls genau die Darstellung dieser Mixtur aus Gewalt, Sex und Macht. Auch *Rom* und *Britannia* verfolgen dasselbe Rezept. In der Folge *Wolves at the Gate* befiehlt Spartakus am Ende der erfolgreichen Eroberung der Stadt Sinuessa überraschend ein Ende der Grausamkeiten gegen die römische Bevölkerung. Aber Rachegeleüste unter den Rebellen gewinnen die Oberhand. Der römischen Stadtbevölkerung soll in der anschließenden Folge dann gezeigt werden, wie das Leben eines Gladiators war, indem sie von Rebellen zum Kampf gegeneinander gezwungen werden. Es wird in den

¹² Zeitlupenaufnahmen im Moment des Blutspritzens spielen zum Beispiel eine große Rolle in diesem Zusammenhang.

¹³ Vgl. zu diesem Thema etwa Rosenkranz 1853 oder Alt 2011. Davon unabhängig ist natürlich die Darstellung von »Barbaren« und »Römern« und ihren zivilisatorischen Gegensätzen im Film, auch in der Serie, ein Thema, dessen Behandlung hier den Rahmen sprengen würde (z. B. Lindner 2015).

Dialogen hier wie eigentlich immer wieder durchaus thematisiert, wie traumatisiert die Sklaven in Rom gewesen sein müssen, wie wenig die Römer und ihre Zeit von Menschenrechten wussten. Rachegefühle aber sind die bestimmende Emotion als Antwort auf erlittenes Unrecht bis hin zu Crixus' Bruch mit Spartakus, um gegen Rom marschieren zu können.

Umgekehrt wird einzig eine Eigenschaft eines Menschen hochgehalten, gerade zum Beispiel am Beginn der letzten Staffel: die Freiheit. In der Folge *Men of Honor* wird von den Autoren des Films besonders betont, dass jeder Mensch sich individuell letztlich zwischen Gut und Böse entscheiden könne und müsse. Dies geschieht in einer Umgebung, die voll ist von Verrat und Bösartigkeit, selbst hinter der Maske von Freundlichkeit und Freundschaft. Vertrauen wird häufiger enttäuscht als gerechtfertigt.

Hier greift das Konzept der Serie als solcher. Wir wissen aus historischen Quellen über Spartakus nicht viel, bis 73 vor Christus der Aufstand losbrach, dessen Anführer er gewesen sein soll und der zwei Jahre später mit seinem Tod ein Ende fand. Das Wenige, das die Quellen bei Appian, Plutarch und den Periochen des Livius über Spartakus und seinen Aufstand berichten, bietet den Machern von *Spartacus* einen Rahmen, der mit viel Fantasie ausgefüllt und auch leicht verändert werden kann.¹⁴ Auch Cicero kennt Spartakus, verachtet ihn aber. Sallust lobt die Verhinderung von Exzessen seiner Leute durch Spartakus. Plutarch

¹⁴ Vgl. für eine Zusammenfassung der Quellen: Onken 2001. Zur Genese, Schaffung und Destruktion von Mythen im Medium Film vgl. Fröhlich/Simonis 2016: 2-13. Ein gutes Beispiel für das Kokettieren des Antikfilms mit dem Genre der Fantasyfilme stellen wohl die schon genannten Filme *300* und besonders *300: Rise of an Empire* dar.

hebt die Kultiviertheit des Spartakus und seine Bildung hervor.¹⁵ Und so ist dieser Charakter der moralische Champion der Serie, der nur manchmal – und vor allem am Schluss – zu vertrauensselig ist, aber bemüht ist, immer redlich zu agieren. Besonders edel und heldenhaft handelt der Spartakus der Serie in Sinuessa, als er die römische Bevölkerung verschonen will gegen den Willen seiner Leute, als hätte er die Genfer Konventionen schon gekannt.

Man ist versucht und geht sicherlich dabei nicht fehl, in der Serie *Spartacus* ein Abbild der Gesellschaft gemalt zu sehen, die Paul Nolte in seinem Interview mit der Süddeutschen Zeitung vom 4. Mai 2018 als eine beschrieb, die tief in sich das Selbstbild vom permanenten Betrogenen trägt. So gesehen ist *Spartacus* eine Serie, die nicht so sehr geeignet ist, ethisches Verhalten zu lernen, sondern mehr über sich selbst und das eigene Selbstbild vom Individuum über die Gruppe bis zur gesamten Gesellschaft zu erfahren. Zum Beispiel werden in den Interaktionen der Figuren der Serie alle möglichen sexuellen Identitäten verhandelt, aber eher aus unkritischer, heutiger, denn aus antiker Sicht des ersten Jahrhunderts vor Christus (Hubbard 2001). Wie überhaupt Fragen der antiken polytheistischen Religion selten oder der Philosophie der Antike eigentlich nie eine Rolle in der Serie spielen, außer wenn zum Beispiel am Beginn der Serie die ausgeprägte Dürre, die die Stadt Capua quält, als Strafe der Götter beschrieben wird, die durch Menschenopfer in der Arena besänftigt werden soll, während einige der Hauptfiguren diese abergläubische Haltung der Masse durchaus für ihre Zwecke zu nutzen wissen. Überhaupt ist der Mensch auf seine

¹⁵ Sallust, *Historien* 3.98; Plutarch, *Crassus* 8. Vgl. Onken 2001: 795. In *Spoils of War* wird genau das Urteil über den Nachruhm des Spartakus von Crassus im Gespräch mit Laeta der Geschichtsschreibung überlassen.

eigene Kleinfamilie zurückgeworfen.¹⁶ Glaube ist weitgehend Privatsache in der Serie (vgl. zum Beispiel *Spoils of War*, aber auch *Mors indecepta*). Die Welt Roms im 3. Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts vor Christus scheint von seinen Ansichten her der heutigen Welt also sehr ähnlich zu sein. Die Identifikation und die Immersion in das Geschehen gelingen schnell.

Man weiß aber auch von Anfang der Serie an, dass Spartakus sterben wird. Dieser Held mit einigen kleineren Fehlern und Fehlleistungen stellt eigentlich ganz den von Aristoteles als Protagonisten im Drama geforderten Charakter dar.¹⁷ Und es geht dem modernen Zuschauer so, wie es dem antiken Besucher von Tragödien ging: Der Ausgang ist klar durch den Stoff bestimmt. Man empfindet von Anfang an also Mitleid mit dem Spartakus, der sich anstrengt und doch nicht seinem Verhängnis entrinnen kann, mit dem man sich aber gern identifiziert.

Ob dieser Horror tatsächlich dazu beiträgt, am Ende von negativen Gefühlen gereinigt zu werden, oder ob die Serie nicht letztlich unsere Vorurteile über uns selbst bestätigt, darf wohl offen, weil der Entscheidung des Zuschauers selbst überlassen, bleiben. Aber man darf sich schon etwas ekeln: in diesem Fall auf dem Umweg über die Antike vor uns selbst.¹⁸

Literaturverzeichnis

Albrecht, Michael von (1970). Zur Tragik von Vergils Turnusgestalt.

Aristotelisches in der Schlußszene der Aeneis. In: Ders./Heck,

¹⁶ Vgl. schon die Rolle von Religion und Familie in *Gladiator*: Blanshard/Shahabudin 2011: 233 f.

¹⁷ Vgl. zu aristotelischen Konzeption des tragischen Helden z. B. v. Albrecht 1970.

¹⁸ »Das nächste Fremde« als Ausspruch Uvo Hölschers kann kaum nur im »Guten, Wahren und Schönen« gelten. Vgl. Grethlein 2018.

- Eberhard (Hrsg.) *Silvae*. Festschrift für Ernst Zinn zum 60. Geburtstag. Tübingen, 1-5.
- Alt, Peter-André (2011). *Ästhetik des Bösen*. 2. Auflage München: Beck.
- Bettenworth, Anja (2010). Homer-Rezeption in der populären Kultur. In: Rengakos, Antionios/Zimmermann, Bernhard (Hrsg.) *Homer. Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 412-416.
- Blanshard, Alastair/Shahabudin, Kim (2011). *Classics on Screen. Ancient Greece and Rome on Film*. London/New York: Bloomsbury.
- Das Gupta, Oliver (2018). Paul Nolte im Gespräch. »Wir haben Verschwörungstheorien zu lange wuchern lassen«. In: *Süddeutsche Zeitung*, 04. 05.2018. Abrufbar unter: <http://www.sueddeutsche.de/politik/paul-nolte-im-gespraech-wir-haben-verschwoerungstheorien-zu-lange-wuchern-lassen-1.3967170> (Stand: 06. 05. 2018).
- Eigler, Ulrich (Hrsg.) (2002): *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Erler, Michael (1994). Epikur – die Schule Epikurs – Lukrez. In: Flashar, Hellmut (Hrsg.) *Die hellenistische Philosophie*. Erster Halbband. Basel: Schwabe, 29-490.
- Erler, Michael (2007). *Platon*. Basel: Schwabe.
- Flashar, Hellmut (1983). Aristoteles, in: Ders. (Hrsg.) *Ältere Akademie – Aristoteles – Peripatos*. Basel/Stuttgart: Schwabe, 175-457.
- Flashar, Hellmut (2002). *Ausblick*. In: Eigler, Ulrich (Hrsg.): *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 88-90.

- Fröhlich, Vincent/Simonis, Annette (2016). Einleitung. Mythos und Film. Zu einer produktiven Liaison und ihrem Stellenwert im kulturell Imaginären. In: Dies. (Hrsg.) Mythos und Film. Mediale Adaption und Wechselwirkung, Heidelberg: Winter, 1-20.
- Grethlein, Jonas (2018). Die Antike – Das »Nächste Fremde«?, Merkur Blog 02. 01. 2018. Abrufbar unter: <https://www.merkur-zeitschrift.de/2018/01/02/die-antike-das-naechste-fremde/> (Stand: 06. 05. 2018).
- Hubbard, Thomas K. (Hrsg.) (2001): Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents. Berkely: University of California Press.
- Lindner, Martin (2015). Barbaricum – Civilisation of Savages. In: García Morcillo, Marta/Hanesworth, Pauline/Marchena, Óscar Lapeña (Hrsg.) Imagining Ancient Cities in Film. From Babylon to Cinecittà. New York/London: Routledge, 227-254.
- Martindale, Charles/Thomas, Richard F. (Hrsg.) (2006). Classics and the Uses of Reception. Malden: Blackwell.
- Hanfeld, Michael (2018). Die Serie »Britannia« bei Sky. Wer mit den Göttern ringt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. 02. 2018. Abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/serien/wer-mit-den-goettern-ringt-die-tv-serie-britannia-bei-sky-15462722.html> (Stand: 06. 05. 2018).
- Onken, Björn (2001). Spartacus. In: Cancik, Hubert/Schneider, Helmut (Hrsg.) Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike 11. Stuttgart/Weimar: Metzler., 795 f.
- Rosenkranz, Karl (1853). Ästhetik des Häßlichen. Königsberg: Bornträger.
- Timmer, Jan (2003). Tagungsbericht Antike und Mittelalter im Film 17.07.2003-19.07.2003, Bielefeld, in: H-Soz-Kult, 28. 08. 2003.

- Abrufbar unter: <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-282> (Stand: 06. 05.2018).
- Walde, Christine (Hrsg.) (2010). Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon. Der Neue Pauly Supplemente 7. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Wieber, Anja (2005). Antike bewegt: Antike, Film und altsprachlicher Unterricht. Der Altsprachliche Unterricht. Latein. Griechisch 48.1, 4-12.
- Winkler, Martin M. (Hrsg.) (2004). Gladiator. Film and History. Malden: Blackwell.

Hinter dem schwarzen Spiegel

Perspektiven auf die Darstellung des Dystopischen in »Black Mirror«

Christiane Burmeister und Jutta Krautter

Unter allen gegenwärtigen Fernsehserien, die eine technisch fortgeschrittenere Zukunftsvision unserer Gesellschaft thematisieren,¹ ragt die Serien-Anthologie *Black Mirror* (seit 2011, Produzent: Charlie Brooker) in mancher Hinsicht heraus. So beschreiben ihre Dystopien häufig nur geringfügige gesellschaftliche Veränderungen, zudem sind die Protagonist/-innen in der Regel als gewöhnliche Menschen in annähernd alltägliche Geschehen (und nicht z. B. in postapokalyptische Rebellenkämpfe) verwickelt. Drittens behandelt jede der bislang 26 Episoden eine andere, in sich abgeschlossene Geschichte, wodurch der Serienreihe eine gewisse Vielfalt an Themen unterstellt werden kann. All dies führte zu Zuschreibungen, die sich gut mit dem Urteil zusammenfassen lassen, »kaum eine Serie [habe] die Implikationen aktueller wie komender Technologien auf unsere Gesellschaft so treffend reflektiert wie diese.« (Förtsch 2018). Das *Black-Mirror*-Universum realisiert transhumanistische Visionen, lässt künstlicher Intelligenz bzw. automatisierten Prozessen Zutritt in ungeahnte Bereiche unserer Lebenswelt, entwickelt gespenstische Szenarien von gegenseitiger Überwachung und

¹ Vgl. *Orphan Black* (2013), *The 100* (2014), *The Man in the High Castle* (2015), *The Expanse* (2015), *Colony* (2016), *Timeless* (2016), *3%* (2016), *Westworld* (2016), *Dark* (2017), *Altered Carbon* (2018) und *Lost in Space* (2018), um nur einige zu nennen.

Machtkonzentration eines autoritären Kontrollsystems, beschreibt Veränderungen durch die Allgegenwärtigkeit von Kommunikationsmedien sowie die Rückkehr einer mittelalterlich anmutenden Kultur öffentlicher Demütigung.

Mit diesen Themen öffnet sie gewissermaßen einen Experimentierkasten, mit dem sich verschiedene Wechselwirkungen zwischen technologischer und kulturell-gesellschaftlicher Entwicklung »ausprobieren« und bewerten lassen. Sie eignet sich also bestens, um als spekulative Methode von Technikfolgenabschätzung untersucht zu werden, was Mathias Kettner an anderer Stelle in diesem Band unternimmt. Unser Beitrag wiederum versteht den Experimentierkasten *Black Mirror* als eine wertvolle Quelle der normativen Selbstdarstellung unserer Zeit und untersucht anhand von Szenen aus ausgewählten Episoden, welches spezifisch dystopische Moment durch den Einsatz von bild-, klang- und sprachrhetorischen Mitteln nahelegt wird. Dies kann nämlich aufschlussreich sein für das Verständnis des Problems an sich (siehe Kapitel 1 zum Thema »Privatheit und Selbstbestimmung«), das hintergründige Menschenbild der Serie (siehe Kapitel 2 zum »Mind Uploading« bzw. virtuellen Bewusstsein) sowie die Einschätzung ihres kritischen Potenzials (siehe Kapitel 3 zur transhumanistischen »Zauber-show«). Da uns in diesem Zusammenhang mehrfach die Metapher des »Theaters« begegnete, soll sich diese als rotes Band durch unsere Narration ziehen, die ja gleichsam nicht mehr beabsichtigt, als ein kurzes Scheinwerferlicht auf unterschiedliche Szenen eines Schauspiels zu werfen.

Privatheit und die Dramaturgie des Alltags

Lacie schaut entzückt auf den Keks neben ihrem Cappuccino, führt ihn vorsichtig zum Mund und beißt, die Lippen zu einer grotesken Grimasse aufgerissen, mit hochkonzentriertem Blick davon ab. Was aussieht, als hätte sie noch nie in ihrem Leben Gebäck gegessen, klärt sich wenige Sekunden später auf, als sie den Bissen angewidert in ihre Hand spuckt, den Keks samt perfektem Zahnabdruck zufrieden neben die Kaffeetasse legt und das Stillleben mit ihrem Smartphone fotografiert. »*Brushed Suede w/cookie. Heaven*« – so unterschreibt sie schließlich den Post, der auf ihrem Social-Network-Profil möglichst viele goldene Sternchen, also hohe Bewertungen bekommen soll.

Was diese befremdliche Szene aus der Episode *Nosedive* (3/1: 00:04:00-00:05:00) darstellt, hat zunächst einmal nichts mit dunklen Zukunftsvisionen zu tun, sondern illustriert nur sehr anschaulich, was auch heute zur normalen Dramaturgie des Alltagshandelns gehört: Wir alle spielen im Theater des sozialen Lebens auf der Vorderbühne unsere Rollen, die wir auf der Hinterbühne wieder ablegen, um das Unterdrückte in Erscheinung treten zu lassen und unsere Requisiten zu pflegen (siehe Goffman 2003). »Diese Komödie verlangt ein ständiges Gespanntsein.« (ebd.: 105). Unerträglich wird diese aber, wenn das abzuliefernde Schauspiel nicht nur den üblichen Regeln des gesellschaftlichen Rollenabsteckens folgt, sondern dem bloßen Überleben innerhalb eines allumfassenden Spektakels dient (Debord 1987), das in alle Territorien des Selbst eindringt und ihren »Mitspielern« die Möglichkeit zur Rollendistanz verwehrt (Abels 1998: 188). Das Unbehagen, welches uns hier beschleicht, ist das beklemmende Gefühl einer systematisch unterwanderten Privatheit.

Bemerkenswert ist nun aber, dass es Lacie nicht an Gelegenheiten fehlt, privat im Sinne von unbeobachtet zu sein. Es mangelt ihr nicht

an Freiraum, ihre »Maske abzulegen« – im Gegenteil: Wie eine professionelle SchauspielerIn springt sie innerhalb von Sekunden von der Vorder- auf die Hinterbühne und zurück. Allerdings nutzt sie ihren »Backstage-Bereich« nicht, um dort auf qualitative Weise eine besonders wertvolle Form von Privatleben zu genießen, sondern um sich akribisch auf ihren Auftritt im sozialen Netzwerk vorzubereiten. Mit einem Ausbau solcher Freiräume wäre ihr also vermutlich nicht geholfen, sie hätte nur umso mehr Zeit, an ihren Requisiten zu feilen, um auf der Vorderbühne zu glänzen.

Die Crux an unserem Unbehagen, an dem Gefühl einer gestörten Privatheit, wird erst sichtbar, indem sich unser Blick von Lacie als individueller Person löst und auf die ungeheure Tragweite des sozialen Kreditsystems richtet: Wer in Lacies Dystopia unterhalb bestimmter Rating-Werte fällt, verliert zuerst seine Bonität auf dem Wohnungsmarkt (<4,5 Sterne), dann seinen Job (<2,5 Sterne) und schließlich seine Freiheit: Ein Rating von null Sternen führt ohne weitere juristische Umwege ins Gefängnis. Lacies Verhalten ist nicht eitel, es ist lebensnotwendig. Problematisch scheint also eher zu sein, dass eine auf die Aussagekraft von fünf goldenen Sternchen reduzierte lineare Skala alle Kontexte des Lebens nicht nur reglementiert, sondern ineinanderfallen lässt.

Wie Matzner (2018: 75-93) ausführlich darlegt, ist Privatheit also mehr als das Recht, in Ruhe gelassen zu werden (siehe Warren/Brandeis 1890: 193). Vielmehr geht es darum, das Theater des Alltags, welches aus verschiedenen Bühnenstücken besteht, durch die wechselnde Übernahme verschiedener Rollen gut zu bewältigen. Diese Rollen sind mehr als bloßes »Theater«, sie sind Standbeine der eigenen Identität, welche einander im Fall der Verletzung innerhalb eines Kontexts durch

Stabilität in anderen Kontexten stützen und wiederaufbauen. Entscheidend ist also, »dass diese Kontexte sich gegenseitig nicht zu sehr beeinflussen.« (Matzner 2018: 83).

Besonders eindrücklich zeigt sich dieser Kontextkollaps in einem kurzen Subplot der Episode: Lacies Arbeitskollege Ches, der für die Trennung von seinem Lebensgefährten mit vielen niedrigen Bewertungen sanktioniert wird, versucht verzweifelt, mit kleinen Geschenken im Kollegenkreis ein besseres Rating zu gewinnen. Vergeblich, sein Rating sinkt unter einen Wert von 2,5. Als sich ihm daraufhin eines Morgens die Eingangstür des Geschäftsgebäudes nicht mehr öffnet, wird klar: Ches ging es nicht um Gefallsucht, sondern um den eigenen Arbeitsplatz. Seine Rolle als Partner in einer Liebesbeziehung fiel mit seiner beruflichen Rolle zusammen, ein einziges Ereignis brachte lawinenartig auch die anderen Kontexte seines Lebens zum Einsturz. Wieviel Energie ein Individuum aufwenden muss, um eine solche Kettenreaktion des Rollenzerfalls zu verhindern, wird schließlich durch Lacies Geschichte selbst vermittelt, die innerhalb der fiktiven Black-Mirror-Gesellschaft einen kolossalen Absturz (Episode *Nosedive*) beschreibt.

Das Sozialkredit-System der chinesischen Regierung ist keine Fiktion. Seit 2013 sammelt der oberste Gerichtshof Daten aller Staatsbürger aus verschiedenen Kontexten des öffentlichen Lebens, bspw. Schulden, Verkehrsdelikte und Informationen aus dem Strafregister. Neu ist nun, dass auch private Datenbanken in dieses Erfassungssystem einfließen. Kommentare in Internetblogs, das Kaufverhalten auf Online-Shoppingseiten oder in sozialen Netzwerken beeinflussen den jeweiligen »Sozialkredit« eines Bürgers und damit u. a. seine Chancen auf Sozialleistungen, Beförderung, Vereinsmitgliedschaften oder Zulassungen für bestimmte öffentliche Institutionen, z. B. Schulen (Ma 2018). Sicher muss der Vergleich zur *Black-Mirror*-Dystopie *Nosedive* wichtige

Unterschiede berücksichtigen (Jefferson 2018). Die Serie illustriert jedoch aufschlussreich, dass die ethische Bewertung eines solchen Systems der zentralisierten Kontrolle verschiedenster Lebensbereiche neben dem Aspekt der Überwachung, des Beobachtetwerdens, auch die systematische Beschränkung von Möglichkeiten einbeziehen sollte, seine eigene Identität zu gestalten.

»Mind Uploading« und das Cartesianische Theater

»OK, she's installed. She's home.« Ein Fingerschnipsen, und Jack öffnet seine Augen. Zur selben Zeit erscheint für Carrie, die ebenfalls gerade aufwacht und in einem leeren, dunklen Saal zu sitzen scheint, ein Bild auf der vor ihr befindlichen Leinwand. Als sei sie selbst gerade aufgewacht, ist es noch leicht verschwommen. Bald aber erkennt Carrie ein Krankenhauszimmer und einen Mann im dunklen Anzug, der einen Apfel ins Bild hält. »Carrie? If you can hear me, tell Jack what you see.« »An apple«, Carries Stimme hallt durch den Raum »I see an apple.« Jack wiederholt ungläubig, was er in seinem Inneren vernommen hat. Denn Carries »dunkler Saal« ist kein Saal, sondern sein Gehirn. Ihre Leinwand ist keine Leinwand, sondern sein Sichtfeld. Carrie sitzt im Kopf ihres Ehemanns.

Die beschriebene Sequenz aus Episode *Black Museum* (4/4: 00:31:55-00:33:05) steht beispielhaft für ein weiteres Leitthema der *Black-Mirror*-Anthologie: den Zugriff auf das menschliche Bewusstsein mittels Brain-Computer-Interfaces, welche den Transfer des menschlichen Bewusstseins auf ein externes Speichermedium, in einen anderen Körper oder in eine virtuelle Realität ermöglichen. Der Körper dient gleichsam lediglich als »Hardware«, als Behausung eines »Software«-artigen Bewusstseins. Er ist dem Menschen in diesem Sinne nicht mehr als ein beliebig austauschbares »Allzweckgerät [s]eines Weltkontaktes.«

(Müller 2008: 197). Die Möglichkeit, ihn ganz zu beherrschen, ist zugleich die Aussicht darauf, letztlich doch nicht vom Schicksal unseres Körpers abhängig zu sein; ein wahres, unvergängliches Ich aus seiner verderblichen Hülle heraus zu retten.

Auch Carries Körper wird als »broken shell« bezeichnet (*Black Museum*: 00:30:10), da sie seit einem Autounfall im Wachkoma liegt. Das experimentelle Verfahren, mit dem ihr Bewusstsein »hochgeladen« und in das Gehirn ihres Mannes »heruntergeladen« wird, dauert nur wenige Sekunden. Anschließend ist sie gewissermaßen die Beifahrerin im Kopf ihres Mannes. Ob das Glücksgefühl beider Eheleute über diese Entscheidung von Dauer ist, soll hier nicht vorweggenommen werden. Was aber festgestellt werden kann, ist, dass der Zuschauer mit dieser Episode dargeboten bekommt, was Daniel Dennett als »Cartesianisches Theater« bezeichnet hat (Dennett 1993): die Idee des Bewusstseins als sensorisches Projektionszentrum, einem präzisen Raum im Gehirn (*res extensa*), in dem das Bühnenstück der sensorischen Wahrnehmungen abgespielt und von einem Zuschauer verarbeitet wird. Eine solche *res cogitans*, ein Homunkulus, der »hinter unseren Augen sitzt und durch sie wie durch zwei Fenster in die Welt hinausblickt« (Metzinger 1993: 9), ist Carrie.²

Bemerkenswert ist nun: Eine solche Bewusstseinsform kann nicht ohne Widersprüche dargestellt werden. Dass der Zuschauer Carrie in ihrer ehemaligen leiblichen Gestalt in einem Sessel sitzen sieht, mag noch als künstlerische Metapher durchgehen. Völlig unklar ist aber, wie und warum sie zwar rezeptiven Zugang zu Jacks Leiblichkeit hat, sich

² Am Rande erwähnt sei hier die Namensverwandtschaft zu einer der berühmtesten Frauenfiguren der Horrorfilmgeschichte, welche ausgerechnet telekinetische Fähigkeiten besitzt, also Kraft ihrer Gedanken ebenfalls die Angewiesenheit auf ihren Körper überwindet (*Carrie* 1976, nach einem Buch von Stephen King).

aber im Gegenzug weder ihres eigenen, noch ihres Wirtskörpers bedienen kann. Jack kann Carrie als innere Stimme in seinem Kopf hören und ohne Probleme eine Bandbreite ihrer subjektiven Gefühlslagen identifizieren. Isst er Anchovis, um sie für Nörgeleien abzustrafen, verzieht sie, die Anchovis hasst, angewidert – ja: unwillkürlich – das Gesicht, was ihm sichtlich Freude bereitet. Es drängt sich die Frage auf, auf welcher Grundlage Carries leibliche Abscheu beruht, ist sie doch mit ihrer Gebundenheit an Jack auch seiner subjektiven körperlichen Wahrnehmung unterworfen. Spätestens jetzt wird deutlich, dass wir, wie Uta Müller in Anlehnung an Merleau-Ponty ausführt, nicht in der Lage sind, eine rein geistige Empfindung zu imaginieren (siehe Müller 2008: 202). Alle Wahrnehmung hat einen Doppelcharakter, »eine äußere, auf die Welt und ihre Gegenstände bezogene Seite und eine innere, subjektive Seite und insofern eine körper- oder leibbezogene Seite« (ebd.). Ein leibloses »Inneres«, ein reines Bewusstsein ohne Körper, ist nicht darstellbar, da es nicht vorstellbar ist. Ein Wesen wie Carrie behielte kaum dieselben subjektiven Präferenzen ihrer alten Daseinsform, es ist fraglich, ob sie überhaupt ein Subjekt wäre, von dem ein eigenes Erleben ausginge. Solange diese Widersprüchlichkeiten nicht geklärt sind, scheint die Frage des moralischen Status' solcher engelsgleichen Wesen, so spannend sie als Gegenstand einer Science-Fiction-Geschichte sein mag, nicht das dringlichste Problem unserer unmittelbaren Zukunft zu sein.

»Magic sells!« – »Black Mirror« und die Zaubertricks des Transhumanismus

Relevanter ist möglicherweise das hinter der transhumanistischen Neuauflage des dualistischen Menschenbilds stehende Heilsversprechen,

die Fesseln unseres körperlichen Verfalls abzustreifen – ein Versprechen, das besonders Episode *San Junipero* (3/4) deutlich inszeniert. So wirkt sie von Beginn an im Kontrast zu allen anderen Episoden auffällig leicht und lebensfroh. Sanfte, bunte Lichter reflektierende Wellen am nächtlichen Strand, aus einem Cabriolet erklingt das Lied *Heaven is a place on earth*, im Hintergrund sind junge, feiernde Menschen zu hören: Es ist eine Partynacht im Jahr 1987. Und wie sich herausstellt, ist »heaven« tatsächlich »a place on earth«, denn die Menschen an diesem Ort (*San Junipero*) sind allesamt »Bewusstseins-Avatare«, die ihre sterbenden Körper verlassen haben und ein ewiges Leben in einer himmelsgleichen Welt suchen. Keine Soundkulisse, keine flackernden Bilder stören den Eindruck, dass es sich hier um eine segensreiche technische Entwicklung handelt.³

Das dystopische Moment dieser Folge scheint im Gegensatz zu allen anderen Episoden nicht im technologischen Fortschritt zu liegen. Es deutet sich erst an, als im zweiten Teil der Episode eine gebrechliche Seniorin, gestützt von einer Pflegerin, in einen Transporter steigt: Der schwermütige Blick aus dem Fenster in die vorbeiziehende Landschaft (*San Junipero* 00:38:38 ff.); der langsame Aufbau dumpfer, getragener Musik, die eine beengende Atmosphäre des Abschieds mit sich bringt; das sterile, leblose Krankenhaus, in dem die alte Frau ihre querschnittsgelähmte Freundin besucht – die unheilvolle Zukunft liegt genau hier: in der realen Sterblichkeit.

Damit zeugt *San Junipero* vielleicht mehr von gegenwärtigen Problemen, als es zukünftige prophezeit. Es repräsentiert einen hochgradig defizitären Blick auf das Altern, der bspw. auch in den Bemühungen der lebensverlängernden Medizin oder des Anti-Aging-Phänomens

³ Auf ebenjene Sanktifizierung verweist auch John Harris' Diktum der Unsterblichkeit als »Holy Grail of human enhancement« (Harris 2007: 59).

mitschwingt. Dieser Blick wirft eine ganze Reihe von individualethischen Fragen auf (siehe Dietrich/Müller 2016: 55-69), darf aber auch auf der sozialetischen Ebene kritisiert werden. Stimmt die Reduzierung des Alterns auf Gebrechlichkeit, Schmerz und Abhängigkeit, also auf eine allgemeine existenzielle Verschlechterung, überhaupt mit den subjektiven Empfindungen älterer Menschen überein? Man mag argumentieren, dass hier nicht reale Verhältnisse, sondern gesellschaftlich herrschende Wertvorstellungen repräsentiert werden. Doch ist nicht eine so breit rezipierte Serie wie *Black Mirror* immer auch Koproduzent, niemals nur Beobachter dieser Vorstellungen? Wie »die Chancen und Möglichkeiten Älterer auf ein gutes Leben gestaltet werden, hängt [...] auch von Altersbildern und dem Grad ihrer Verbreitung in der Gesellschaft ab.« (Dietrich/Müller 2016: 68). An dieser Stelle mag der Verdacht aufkommen, dass die Verkaufslogik einer kommerziellen Netflix-Serie gut mit dem zusammenfällt, was Paul Graham Raven (2017) als das Leitmotiv der »transhumanistischen Zaubershow« bezeichnete. »Magic sells!« (Raven 2017), konstatiert er. Ginge es tatsächlich um die Steigerung menschlicher Lebenserwartung, sollte nicht die Entwicklung von Brain-Computer-Interfaces im Vordergrund stehen, sondern der Zugang von Menschen zu gesunden Nahrungsmitteln, Hygiene und Bildung, sozialem Wohnungsbau usw. (siehe ebd.). Dazu gehört jedoch, was vermutlich gegen die ökonomischen Regeln einer Unterhaltungssendung verstößt: die Abkehr von schillernden Fantasien wie dem blinkenden Haarnetz, mit dem der Arzt die physischen Beschwerden seiner Patient/-innen nachempfindet oder dem Plüschaffen, der das virtuelle Bewusstseinsimplantat einer Frau in sich trägt (siehe Folge 4/4 *Black Museum*, Exponate 2 und 3) und die Zuwendung zu vergleichsweise komplexen und farblosen Themen wie dem sozialen Gradient von Morbidität und Mortalität.

Dies steht exemplarisch für die von *Black Mirror* insgesamt wenig problematisierte Infrastruktur hinter den Endgeräten. Indem *Black Mirror* (aus nachvollziehbaren Gründen) vor allem die spektakulären Gefahren betont, die mit der individuellen Nutzung technischer Innovationen einhergehen können, und nicht etwa die problematischen Elemente in ihrer Wertschöpfungskette und die längst global zu sehenden, ökologischen wie sozioökonomischen Folgen ihrer ungezügelten Nachfrage, übernimmt die Serie ein Stück weit das eingeengte Sichtfeld jener Technikbegeisterung, deren moralische Ambivalenz sie darstellen will.

Auch, wenn die Serienreihe damit also ein gewisses Potenzial aufweist, auf ethische Probleme technologischer Entwicklungen hinzuweisen – es sollte als begrenzt gelten. Genau deshalb aber muss die Serie nicht nur aus ethischem Interesse verfolgt werden, sondern darf auch schlicht eine der momentan unterhaltsamsten Gelegenheiten sein, sich auf Netflix die Zeit zu vertreiben.

Literaturverzeichnis

- Heinz Abels, Heinz (1998). Interaktion, Identität, Präsentation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Debord, Guy (1978). Die Gesellschaft des Spektakels. Hamburg: Lutz Schulenburg.
- Dennett, Daniel (1993). Consciousness Explained. London: Penguin.
- Dietrich, Julia/Müller, Uta (2016): Welche ethischen Fragen wirft die Biogerontologie auf? In: Spindler, Mone/Dietrich, Julia/Ehni, Hans-Jörg (Hrsg.) Diskurs Biogerontologie. Wiesbaden: Springer VS, 55-69.
- Förtsch, Michael (2018). WIRED empfiehlt: 14 Science-Fiction-Stories auf Netflix, die sich lohnen. In: WIRED online vom

06. 04. 18. Abrufbar unter: <https://www.wired.de/collection/life/14-science-fiction-stories-auf-netflix-die-ihr-gesehen-haben-solltet> (Stand: 20. 05. 18).
- Goffman, Erving (2003). *Wir alle spielen Theater*. München: Piper.
- Harris, John (2007). *Enhancing Evolution: The Ethical Case for Making Better People*. New Jersey: Princeton University Press.
- Jefferson, Ed (2018). No, China isn't Black Mirror – social credit scores are more complex and sinister than that. In: *New Statesman*. Abrufbar unter: <https://www.newstatesman.com/world/asia/2018/04/no-china-isn-t-black-mirror-social-credit-scores-are-more-complex-and-sinister> (Stand: 27. 04. 2018)
- Ma, Alexandra (2018). China ranks citizens with a social credit system. In: *The Independent*. Abrufbar unter: <https://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/china-social-credit-system-punishments-rewards-explained-a8297486.html> (Stand: 20. 05. 2018)
- Matzner, Tobias (2018). Der Wert informationeller Privatheit jenseits von Autonomie. In: Burk, Steffen/Hennig, Martin/Heurich, Benjamin/ Klepikova, Tatiana/Piegsa, Miriam/Sixt, Manuela/Trost, Kai Erik (Hrsg.) *Privatheit in der digitalen Gesellschaft*. Berlin: Duncker & Humblot, 75-93.
- Metzinger, Thomas (1993). *Subjekt und Selbstmodell*. Paderborn: Schöningh.
- Müller, Uta (2008). Zwischen Biowissenschaften und Konstruktivismus. Zur Frage des Körperbewusstseins in der Medizin. In: Michl, Susanne/Potthast, Thomas/Wiesing, Urban (Hrsg.) *Pluralität in der Medizin*. Freiburg/München: Karl Alber, 195-209.
- Raven, Paul Graham (2017). How does the rabbit end up in the hat? What transhumanism doesn't want you to know, Vortrag auf dem

Zündfunk Netzkongress (München 2017). Abrufbar unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=GuY6RjtI3s> (Stand:
20. 05. 2017)

Warren, Samuel D./ Louis Brandeis, Louis (1890). The Right to Privacy. In: 4 Harvard Law Review. Cambridge (1993), 193-220.

Consumerism, Sociability, and Techno-optimism?

An Ethical Analysis of the Promotion of Social Norms in YouTuber Zoella's Vlogs

Laura Schelenz

Video blogging, also called vlogging, has become popular on YouTube. Vloggers document their daily lives: what they look like in the morning, what they eat, how they dress, what social activities they engage in, and how they do the grocery shopping. Some individuals have gained enormous fame and income by sharing vlogs on YouTube. They are a new kind of celebrities, where the gap between celebrity and followers appears narrower (Jerslev 2016: 5244).

Arguably, the most famous and successful YouTuber in the United Kingdom is Zoe Sugg aka Zoella. At the beginning of 2018, her main channel »Zoella« had over 12 million subscribers, and her second channel »MoreZoella« over 4.8 million subscribers. At 27, Zoella is not only a YouTube celebrity but also a best-selling author and has her own cosmetic line in major drug stores in the UK and abroad (O'Connor 2017). Her monthly income is estimated at more than £ 50,000 (Lumsden 2016). Zoella's audience consists of young people born roughly between 1980 and 2010, but her target audience is girls at the ages of 13 and 14 (O'Connor 2017; Williams 2014). While Zoella started out filming makeup tutorials and clothing hauls (where she shows and reviews on camera the clothing items she bought), her videos in 2017 also included baking, games and challenges, life advice, and Q&As.

With her immense success and high standing among youths, Zoella has significant influence on millions of young people. The social norms she promotes in her vlogs might shape the younger generations in the UK. According to social norms research, individuals adjust their behavior to comply with the way other people act and think because they have a »need to belong« to a group and a wish to »be correct« (Shulman et al. 2017: 1192f). Especially the influence of other people's conduct on our own behavior is often underestimated (Cialdini 2007: 264f). Due to the potential power of the display of Zoella's behavior in her vlogs, it is important to take a closer look at the norms she promotes.

More importantly, Zoella's promotion of norms requires ethical reflection. The focus here lies on the authenticity of Zoella's conduct and statements, as authenticity is considered an important value for producing media content (Bentele 2016). From a media ethics perspective, Zoella should act and speak truthfully. Unfortunately, Zoella's conduct on camera lacks authenticity. Her commercial and strategic interests underlying the promotion of certain norms remain obscure. Her promotion of norms is guided by the »political economy of vlogging«, which requires YouTubers to promote certain ideas to maintain their status. However, this system directing the vlogging scene is not made apparent to viewers.

Hence, in my analysis of Zoella's vlogs, I will 1) identify the social norms promoted in the videos, and 2) discuss what is problematic about the promotion of such norms from a media ethics perspective. I selected twelve vlogs of 2017 (the first of each month) from the channel »MoreZoella«. A video is on average 30 minutes long and encompasses clips from several days put together into one vlog. All videos examined have over a million views each. In the following, I will analyze the most common activities exhibited in Zoella's vlogs and discuss which social norms, which they promote.

The Social Norms Promoted in Zoella's Vlogs

Zoella's vlogs mostly display the following activities: shopping, hauling, presenting and debating outfits, being with friends and family, singing and laughing in the car, and chatting about feelings and mental health. These activities often take place at home or in the car, sometimes at a friend's house or a hotel, and in restaurants, cafes or at events. In her vlogs, Zoella demonstrates how she acts in distinct situations. Thereby, she consciously or unconsciously establishes some guiding rules of behavior. Following my analysis, the norms advanced can be summarized under the terms consumerism, sociability, and techno-optimism. Let me provide some examples below.

Hauls, Outfit Presentations, and Brand Consciousness

In her vlogs, Zoella extensively engages in consumption-oriented activities. She frequently goes shopping with friends and family. On such occasions, various products are held into the camera and commented on. During a shopping trip at Primark, Zoella and her friend Mark present their full shopping baskets and enthusiastically endorse items they are going to purchase (MoreZoella 2017e). Zoella also frequently reviews products she bought or ordered to her house (»hauling«). She sits down in front of a sofa and discusses one piece after another (cf. MoreZoella 2017c), or she casually embeds product reviews in other activities. In one vlog, Zoella seamlessly mentions her pajamas while walking around the house: »I've just put my pajamas on and it's about ... what's the time? It's half past six and I put my pajamas on because I can [...] I am having a pajamas party and I am obsessed with these pajamas. These are actually from Asos« (MoreZoella 2017d).

Zoella is highly aware of brands. She frequently communicates the clothing and makeup brands she wears in her videos. Outfit presentations and discussions feature prominently in her vlogs. In one of them, Zoella stops in front of a mirror (in between activities) and explains what she is wearing: »So today, I got my dungarees on again. I'm just loving these dungarees. And I got it on with a strapless bra and an off-the-shoulder-body. And these are actually the dungarees from Primark« (MoreZoella 2017a). In a different video, Zoella includes her audience in the outfit discussion. Getting ready to leave the house for a couple of meetings, Zoella says into the camera: »I'm wearing an outfit that I don't know if I can pull it off« (MoreZoella 2017c). Zoella thus encourages viewers to engage with her, e. g. by leaving their opinions in a comment under the video.

Through her repeated shopping, hauling, and brand communications, Zoella normalizes the massive spending of money for clothes, makeup, and home decorations. She presents brand awareness as an essential part of her character and lifestyle, promoting the notion that consumption is an expression of one's identity. Brand-aware consumption hence becomes a social norm. Moreover, shopping and product engagement is portrayed as a social activity. It allegedly warrants fun times and meaningful exchanges (in person or online via social media). This element of sociability can also be found in other activities that Zoella displays in her vlogs.

Friends, Family, and Well-being

Being sociable and having fun with friends and family is presented as an important part of life. Common activities displayed in Zoella's vlogs include having food and drinks in a group, singing in the car with friends, and talking about emotions and well-being. The YouTuber presents herself as an outgoing and sociable person. Another important

aspect in Zoella's vlogs is her talk about well-being and her advice to viewers about mental health issues. In several vlogs, Zoella chats about her emotions and the challenges of dealing with her anxiety disorder. In one vlog, Zoella speaks about her difficulties visiting London. At the same time, she gives recommendations on how to master similar situations. »I always feel like I failed. I'm not gonna lie. I literally just had like a little cry [...] Ultimately, you're not a failure. It's just that's how you feel at the time. Tomorrow, I won't feel like this. I know that. But, yeah, just for any of you who sometimes feel like that: So do I!« (MoreZoella 2017f). Zoella is seemingly very open about private and even medical information. She presents herself as an extrovert person. Sociability and open communication become a social norm.

Phones, Cameras, and the Online Community

Finally, technology plays a crucial role in Zoella's vlogs. On the one hand, Zoella filming her daily life indicates her positive attitude towards technology. On the other hand, activities such as taking photographs, producing Instagram stories, and livestreaming feature prominently in the vlogs. In one vlog, Zoella takes pictures together with her boyfriend's sister Poppy. Later, Zoella approves of the photos: »They're really cool, though, because it's portrait mode on the iPhone 7 Plus [...] If you have the iPhone 7 Plus, then you'll know about portrait mode. It's essentially just the best thing that's ever happened. I love it« (More-Zoella 2017d).

Smartphones, laptops, and computers are usually around in the vlogs – whether at home, in the car, in a restaurant or a cafe. Technology then seems to be a natural element in Zoella's life. In one instance, Zoella makes an explicit comment about her attitude towards technology. Together with her friend YouTuber Mark Ferris, she walks across a parking lot on the way to a garden center and seems agitated: »Oh,

everyone is staring at us. Why she got a camera? Oh my god, what is this? Guys, it's 2017! Everyone vlogs! If you're not vlogging, you need to start! Get used to it!» (MoreZoella 2017h). Using technology and engaging with digital culture then becomes a strong social norm. Moreover, technology is portrayed as key to social interaction, and a resource for self-fulfillment.

Ethical Analysis

The promotion of social norms on YouTube raises ethical questions. The major issue discussed here concerns the authenticity of Zoella's conduct and statements. From an ethics perspective, an important value in media production and dissemination is truth and authenticity of the content (Bentele 2016) as well as the clear declaration of advertisement (Köberer 2016). Truth and truthfulness are criteria for good quality media and should ideally be followed in public communication like journalism, public relations, advertisement and other forms of content production. Authenticity is related to truth and truthfulness: it refers to the accuracy of representations. Not only statements need to be truthful, but also the representation of situations, persons, and interrelations (Bentele 2016: 64). It follows that also the main character of a show (or in this case a vlog) should be authentic.

Zoella is the producer but also the content of her communication. Therefore, she should be authentic as a person, and act and speak truthfully. Unfortunately, Zoella's promotion of social norms lacks authenticity. It appears that Zoella has strong commercial interests and promotes certain norms (such as consumerism) because it directly benefits her in terms of revenue. Also with regard to the promotion of sociability and techno-optimism, the question of authenticity arises. After all, her friends and family are also YouTubers and her viewers' affinity

to technology is important for sustaining the »political economy of vlogging« which allows Zoella to maintain her lifestyle.

The Political Economy of Vlogging

The major problem with Zoella's promotion of social norms is that there seems to be a system that requires the promotion of such norms but that is not apparent to the viewers. Zoella's vlogs invoke the impression of openness, honesty, and authenticity. Zoella is accessible to her viewers as she films herself during everyday activities, shares intimate information, and engages with viewers via the comment section on YouTube or in other social networks. This is the strategy of many YouTubers, as authenticity is a currency in the YouTube (beauty and lifestyle) community (García-Rapp 2017). Yet, behind this appearance of authenticity, there may be hidden motives and forces that require YouTubers to promote certain social norms to sustain their own positions and uphold the system.

In this political economy of vlogging, viewers must be consumers. They must consume videos and social media content, products from brand collaborations, products linked in the description box of videos, and products of the YouTuber herself (such as Zoella Beauty, Zoella Lifestyle, and Sugg Life merchandise). Viewers must also be community and peer-oriented. They must write comments, share content, and give feedback (for marketing purposes among other things). Viewers must also be technophile, as access and use of information and communication technologies are preconditions for engagement in the online community. Concerns about privacy or limitations on using technology would be a hindrance to participation in the system.

With this in mind, the promotion of social norms in Zoella's vlogs cannot be authentic. Only if the strong economic aspects of vlogging and the structures binding the vlogging scene are made transparent,

can the display of conduct be authentic. In the following, I will show how Zoella's vlogs are ethically problematic because they lack authenticity with regard to Zoella's promotion of social norms.

Lack of authenticity in Zoella's promotion of norms

When Zoella engages in shopping, hauling or outfit presentations, she does so for commercial reasons. In the description box under her vlogs, the viewers can find hyperlinks to the products and brands that Zoella reviews. A disclaimer explains Zoella's relationship with the products: »Links below marked with a »*« are affiliate links – which means I receive a percentage of the revenue made from purchasing products through this link« (cf. MoreZoella 2017b). The inserted hyperlinks take the viewer directly to the websites of the brands, displaying the clothing items in detail and offering purchasing information. As Zoella extensively reviews the fashion pieces she wears, she advertises them. While the YouTuber does not directly tell viewers to buy the items, that seems unnecessary with Zoella's aggressive promotion of consumerism.

The ethical concern is that the economic interests underlying Zoella's consumption-oriented activities may not be obvious to many viewers. In fact, it seems that Zoella tries to conceal the commercial character of her product reviews by stressing her loyalty to the products or making the reviews seem incidental. In one vlog, Zoella notes that she forgot to put on lipstick. She states that she feels naked without it and searches her handbag hoping that she has packed a lipstick. When finding and applying the lipstick, Zoella says »I am using, for any of you who are wondering, my Stila Stay All Day Liquid Lipstick in the color Perla. This is actually my go-to at the moment. I love this color« (MoreZoella 2017g). In the description box of the video, the product is marked with a * (ibid.).

This example shows that it might be difficult for viewers to determine whether they are watching a strategic commercial or a personal product review. When the distinction between entertainment and advertisement becomes blurred, content creators can easily abuse viewers' trust and manipulate them (Köberer 2016: 322). This is a real danger for viewers of Zoella's vlogs, especially since many viewers are children (cf. O'Connor 2017; Williams 2014). Young people and a less educated audience may be less wary of possible manipulation.

Furthermore, Zoella frequently conveys the idea that being sociable and extrovert is desirable. Zoella often films herself in the company of her friends and family. Again, the question of authenticity arises, as most of her friends and family are YouTubers who have their own channels, including boyfriend Alfie Deyes, brother Joe Sugg, best friend Mark Ferris, Alfie's sister Poppy Deyes (blogger), and Poppy's boyfriend Sean Elliott. Again, it may be difficult for viewers to tell whether Zoella engages with her real friends or whether it is a professional exchange based on mutual benefits in terms of viewership and popularity. When viewers are outgoing and interact with other viewers online or share the vlogs with their friends at school, the YouTube community benefits. Commercialization here is key, again, as growing a strong and vivid YouTube community benefits vloggers who gain income.

When Zoella speaks about her own experience and anxiety disorder, she communicates that being restraint is a negative quality. She encourages the audience to push themselves to be more outgoing. While mental health is an important subject that may affect many (young) viewers, the YouTube community has slowly started to capitalize on the widespread interest in the topic. Advice from YouTubers on how to deal with panic attacks has become popular, and mental health has become linked to self-care routines on YouTube (Sands 2017). Again, this raises ethical questions about the authenticity and the aims

and purpose of the vlogs' content. Is Zoella merely sharing her experiences and giving advice to viewers struggling with similar challenges, or is she engaging in full-on advertisement?

Finally, Zoella promotes an uncritical use of technology. In general, technical devices such as mobile phones, laptops, and cameras are always around in the videos, which suggests that Zoella advocates little constraint when it comes to using technology. She is accessible via many social platforms and engages in an exchange with viewers on YouTube, Twitter, and Instagram. This begs the question whether this exchange is an honest (personal) exchange; or is it rather a marketing strategy and merely seeks to reinforce viewers' loyalty to the YouTuber? Zoella paints the picture of being connected constantly. For Zoella as a YouTube celebrity, engaging excessively with digital technologies is indispensable – it is her job. But does Zoe Sugg engage in similar activities when she is not working? Such questions about the authenticity of Zoella's conduct remain open.

References

- Bentele, Günter (2016). Wahrheit. In: Heesen, Jessica (ed.) *Handbuch Medien- und Informationsethik*. Stuttgart: Metzler, 59-66.
- Cialdini, Robert B. (2007). Descriptive Social Norms as Underappreciated Source of Social Control. *Psychometrika* 72:2, 263-268.
- García-Rapp, Florencia (2017). 'Come Join and Let's BOND': Authenticity and Legitimacy Building on YouTube's Beauty Community. *Journal of Media Practice* 18, 120-137.
- Jersley, Anne (2016). In the Time of the Microcelebrity: Celebification and the YouTuber Zoella. *International Journal of Communication* 10, 5233-5251.

- Köberer, Nina (2016). Werbeethik. In: Heesen, Jessica (ed.) *Handbuch Medien- und Informationsethik*. Stuttgart: Metzler, 319-325.
- Lumsden, Lottie (2016). Zoella is Earning a Crazy Amount of Money Each Month. *Cosmopolitan* (October 5, 2016). <https://www.cosmopolitan.com/uk/entertainment/news/a41923/beauty-vlogger-zoella-earns-thousands-a-month/> (05. 05. 2018).
- MoreZoella (2017a). Ultimate Couples Goals, 2017. YouTube (April 4, 2017). <https://www.youtube.com/watch?v=HOSnxL9ebBA> (05. 03. 2018).
- MoreZoella (2017b). Giant Teacups & Torture Device, 2017. YouTube (May 5, 2017). https://www.youtube.com/watch?v=sPUB7S_WOsc (05. 03. 2018).
- MoreZoella (2017c). Halloween Swap & Live Baking? YouTube (November 1, 2017). <https://www.youtube.com/watch?v=HWpSXFA-Oyg> (05. 03. 2018).
- MoreZoella (2017d). Tackling the Train, 2017. YouTube (February 9, 2017). <https://www.youtube.com/watch?v=0QZ4qsws7uo> (07. 03. 2018).
- MoreZoella (2017e). Our First Friend Holiday, 2017. YouTube (March 10, 2017). <https://www.youtube.com/watch?v=SASzOfWpl-8> (07. 03. 2018).
- MoreZoella (2017f). New Year, New Challenges. YouTube (January 11, 2017). https://www.youtube.com/watch?v=76ABZHQW_Ts (07. 03. 2018).
- MoreZoella (2017g). The Happiest Day. YouTube (June 11, 2017). <https://www.youtube.com/watch?v=p8FS8kq5YIU> (07.03.2018)
- MoreZoella (2017h). It Feels Like Autumn. YouTube (September 2, 2017). https://www.youtube.com/watch?v=NqyV58kRq_o (07. 03. 2018).

- O'Connor, Clare (2017). Forbes Top Influencers: How Zoe 'Zoella' Sugg Makes Millions from YouTube Beauty Tutorials. *Forbes* (April 10, 2017) // www.forbes.com/sites/clareoconnor/2017/04/10/forbes-top-influencers-how-zoe-zoella-sugg-makes-millions-from-youtube-beauty-tutorials/ (05. 03. 2018).
- Victoria Sands (2017). How YouTubers Like Zoella Capitalize On The Self-Care Movement. *Buzzfeed* (August 10, 2017). https://www.buzzfeed.com/victoriasands/did-i-just-watch-an-ad?utm_term=.jnGvRZOyo0#.tlkJPO6oEW (16. 04. 2018).
- Shulman, Hillary C. et al. (2017). The State of the Field of Social Norms Research. *International Journal of Communication* 11, 1192-1213.
- Williams, Zoe (2014). Why We Should Stop Worrying and Learn to Love Zoella. *The Guardian* (December 5, 2017). <https://www.theguardian.com/commentis-free/2014/dec/05/love-zoella-sugg-vapid-online-teenagers-private-cultural-spaces> (05. 03. 2018).

Medienethik

Schöne neue Streamingwelt:

Zwischen Binge Watching und Nachhaltigkeitsutopie

Marius Albiez und Kerstin Schopp

Spätestens seit der Übernahme des Videoportals »YouTube« durch den multinationalen Konzern Google LLC im Jahr 2006 befindet sich die Film- und Medienbranche in einem digitalen Umbruch, was insbesondere am Erfolg sogenannter »Video-on-Demand«-Anbietern deutlich wird. Medieninhalte müssen nicht mehr physisch erworben, sie können von Nutzenden zum gewünschten Zeitpunkt online mittels »Streaming« abgerufen werden. Dabei haben die Streamingdienste als Unternehmen und deren Bereitstellung von Medieninhalten Auswirkungen auf Fragen der Nachhaltigen Entwicklung von Gesellschaften. Bezogen auf den Klimawandel sind Streamingdienste einerseits Verursacher von Treibhausgasen, andererseits könnten sie zur Bewusstseinsbildung ihrer Nutzer*innen mittels entsprechender Werke beitragen. Die permanente Verfügbarkeit durch Streamingdienste kann auch zu einem Wandel der Sehgewohnheiten ihrer Nutzer*innen führen. Längst wird vom Begriff des »Binge Watching« gesprochen, also dem Konsum mehrerer Episoden in kurzer Zeit, sodass die Grenze von Wahlfreiheit und Überforderung angesichts der Fülle an Angeboten verschwimmt.

Im vorliegenden Beitrag ist es unser Ziel, herauszuarbeiten, wo die Berührungspunkte zwischen global agierenden Streamingdiensten und dem normativen Leitbild einer Nachhaltigen Entwicklung (NE) liegen.

Wir möchten darauf hinweisen, dass es sich hierbei nicht um eine umfassende Nachhaltigkeitsanalyse handelt, sondern um eine erste Annäherung an die Thematik. Das Unternehmen Netflix Inc. wird hier stellvertretend für die Branche in den Blick genommen. Grundlage bilden öffentlich zugängliche Daten und Literatur über den Mutterkonzern sowie Angebote von Netflix Deutschland.

Um unseren Beitrag zu strukturieren, orientieren wir uns an verschiedenen Ebenen von NE. Den Ausgangspunkt bildet die normative Ebene, welche sich am sogenannten Brundtland-Verständnis orientiert. NE ist dann gegeben,

wenn [sie] die Bedürfnisse der Gegenwart befriedigt, ohne zu riskieren, dass künftige Generationen ihre eigenen Bedürfnisse nicht befriedigen können. (WCED 1987: 41)

Im ersten Teil nehmen wir die konzeptionelle Ebene in den Blick. Das normative Leitbild wird integrativ betrachtet, mithilfe von Regeln geschärft und das Konzept auf Netflix als Unternehmen angewendet. Politische Zielsetzungen (SDGs) sprechen wir im zweiten Teil an. Hier geht es vor allem um die angebotenen Werke des Streamingdienstes und deren inhaltliche NE-Bezüge. Im dritten Teil nehmen wir die Suffizienz als Leitlinie von NE in den Blick. Den Abschluss bildet ein kurzes Fazit.

Alles nachhaltig, oder was?

Im Folgenden möchten wir Verbindungen zwischen Netflix und dem Leitbild der NE herausarbeiten. Inwiefern beeinflusst Netflix die unterschiedlichen Facetten von NE und wo müsste angesetzt werden, um den Streamingdienst im Sinne des Leitbilds zu gestalten?

Tabelle 1: Substanzielle Regeln und generelle Ziele von Nachhaltiger Entwicklung gemäß des HGF-Ansatzes (Darstellung verändert auf Grundlage von Kopfmüller et al. 2001)

Ziele	1. Sicherung der menschlichen Existenz	2. Erhaltung des gesellschaftlichen Produktivitätspotenzials	3. Bewahrung der Entwicklungs- und Handlungsmöglichkeiten
Re- geln	1. Schutz der menschlichen Gesundheit	1. Nachhaltige Nutzung erneuerbarer Ressourcen	1. Chancengleichheit im Hinblick auf Bildung, Beruf, Information
	2. Gewährleistung der Grundversorgung	2. Nachhaltige Nutzung nicht-erneuerbarer Ressourcen	2. Partizipation an gesellschaftlichen Entscheidungsprozessen
	3. Selbständige Existenzsicherung	3. Nachhaltige Nutzung der Umwelt als Senke	3. Erhaltung des kulturellen Erbes und der kulturellen Vielfalt
	4. Gerechte Verteilung der Umweltnutzungsmöglichkeiten	4. Vermeidung unvertretbarer technischer Risiken	4. Erhaltung der kulturellen Funktion der Natur
	5. Ausgleich extremer Einkommens- und Vermögensunterschiede	5. Nachhaltige Entwicklung des Sach-, Human- und Wissenskapitals	5. Erhaltung der »sozialen Ressourcen«

Als konzeptionelle Grundlage dienen dabei die 15 substanziellen Nachhaltigkeitsregeln des integrativen Konzepts Nachhaltiger Entwicklung der Helmholtz-Gesellschaft (HGF-Ansatz) (Kopfmüller et al. 2001). Je fünf Regeln werden dabei folgenden drei generellen Zielen zugeordnet: »Sicherung der menschlichen Existenz«, »Erhaltung des gesellschaftlichen Produktivitätspotenzials« sowie »Bewahrung der Entwicklungs- und

Handlungsmöglichkeiten« (Kopfmüller et al. 2001). Die übergeordneten Ziele und Regeln sind in Tabelle 1 dargestellt.

Ein bestimmter Untersuchungsgegenstand gilt als nachhaltig, wenn alle für ihn relevanten Regeln erfüllt sind. Auf Grundlage der verfügbaren Daten haben wir drei Regeln ausgewählt, die nun im Einzelnen erläutert werden sowie deren Auswahl begründet wird. Des Weiteren diskutieren wir erste Erkenntnisse.

Regel 1.5:

Ausgleich extremer Einkommens- und Vermögensunterschiede

Gemäß des HGF-Ansatzes sollen »extreme Unterschiede in der Einkommens- und Vermögensverteilung« (Kopfmüller et al. 2001: 214) abgebaut werden. Mit einem Börsenwert von rund 70 Mrd. USD (statista 2018: 6) und einem Jahresumsatz von rund 11,5 Mrd. USD (ebd.: 8) (beide Angaben beziehen sich auf 2017) zählt Netflix zu einer der größten Internetfirmen weltweit. Fraglich ist, wie mit so hohen Vermögenswerten umgegangen wird. Ein Instrument der (Um-)Verteilung auf nationaler Ebene ist die Besteuerung von Unternehmensgewinnen. Netflix ist in weiten Teilen der Europäischen Union (EU) verfügbar, Einkünfte werden jedoch zentral über eine Muttergesellschaft in den Niederlanden verbucht.¹ Wie auch im Falle anderer global tätiger Konzerne liegt der Verdacht nahe, dass Netflix auf eine Besonderheit im niederländischen Steuerrecht zurückgreift, um die Abgabelast so niedrig wie möglich zu halten. Die Financial Times berichtete etwa, dass Netflix allein im Vereinigten Königreich über geschätzt 6,5 Mio. Abonnent*innen verfügt, jedoch nur vergleichsweise geringe Gewinne aus Marketing-Aktivitäten versteuert (Financial Times 2017).

¹ Monatliche Lastschriften in Deutschland werden dabei über eine Adresse in Amsterdam eingezogen: »NETFLIX INTERNATIONAL B.V. STADHOUDERSKADE 55«

*Regel 2.2:**Nachhaltige Nutzung nicht-erneuerbarer Ressourcen*

Egal, ob Erdölvorkommen oder Seltenerdmetalle, um NE zu gewährleisten, soll »die Reichweite der nachgewiesenen nicht erneuerbaren Ressourcen« über die Zeit erhalten bleiben (Kopfmüller et al. 2001: 227). Die Bereitstellung von Inhalten, das flüssige Streamen sowie die Gewährleistung der IT-Infrastruktur sind mit dem Verbrauch von Energie verbunden. Energie, die global gesehen immer noch zu einem großen Teil aus fossilen Energiequellen gewonnen wird. Fraglich ist, wie Netflix mit dieser Problematik umgeht. Hierzu müssten zunächst Informationen zum tatsächlichen Energieverbrauch, aufgeschlüsselt nach unterschiedlichen Unternehmensbereichen, vorliegen. Diese sind jedoch in einem solchen Umfang nicht verfügbar, ebenso wenig wie eine firmeneigene zertifizierte Umweltberichterstattung. Die fehlende Transparenz wurde bereits im Januar 2017 von Greenpeace USA im sogenannten »Clicking Clean«-Report kritisiert (Greenpeace 2017: 67). Im Juni 2017 veröffentlichte Netflix in einer Pressemitteilung jedoch seine Teilnahme am »Green Power Partnership«-Programm der US-amerikanischen Umweltbehörde (EPA) (Netflix Inc. 2017).

Laut EPA bezog Netflix USA im Jahr 2017 mehr als 147 Mio. kWh aus erneuerbaren Energieträgern wie Biomasse, Solar und Wind. Der Einkauf von Energie aus Erneuerbaren übersteigt den direkten Energieverbrauch um 336 %. (EPA 2018). Warum ist das so? Netflix verweist darauf, dass mit den Überkapazitäten der Strombedarf externer Server gedeckt wird. Zur Bereitstellung der Inhalte greift der Dienst nämlich auf die Rechenleistung von Drittanbietern zurück und lagert somit den Verbrauch von Energie aus. Über den tatsächlichen Energieverbrauch in diesem Bereich finden sich keine gesicherten Daten. Zudem wird nicht klar, ob sich die angegebenen Werte auf das Geschäft in den USA beziehen oder die globale Perspektive berücksichtigen. Auf

dieser Grundlage ist es kaum möglich, weitere Rückschlüsse in Bezug auf diese Nachhaltigkeitsregel zu ziehen.

Regel 3.3:

Erhaltung des kulturellen Erbes und der kulturellen Vielfalt

In Deutschland und anderen EU-Ländern sind Filmwerkezeugnisse Ausdruck kultureller Vielfalt und werden entsprechend gefördert. Folgt man den Ausführungen des HGF-Ansatzes, ist diese Vielfalt zu erhalten (Kopfmüller et al. 2001: 257). Trägt Netflix in diesem Sinne also zu mehr Vielfalt bei? Aufgrund der unbestimmten Begrifflichkeiten »Kultur« und »Vielfalt« ist es schwierig, hierzu Aussagen zu machen. Man kann argumentieren, dass Netflix zwar mittels landesspezifischer Eigenproduktionen einen Beitrag zu mehr Variation leistet, andererseits werden diese Werke auch für den globalisierten Massenmarkt angefertigt. Als Beispiel nennen wir die französische Serie »Marseille«, die zwar die städtische Politik in der gleichnamigen Metropole in den Blick nimmt, deren Erzählweise und Themensetzung jedoch stark an bekannte US-Produktionen erinnern. Des Weiteren ist Netflix nach dem deutschen Filmfördergesetz verpflichtet, finanzielle Abgaben zu leisten, hat jedoch am 22. November 2016 gegen eine entsprechende Entscheidung beim Europäischen Gerichtshof Klage eingereicht (EuGH 2017). Auf Grundlage der vorliegenden Recherchen steht eine endgültige Entscheidung hierzu noch aus.

Die vorgestellten Ausführungen zeigen lediglich einen kleinen Ausschnitt der Aspekte und Regeln, die für eine Einordnung aus NE-Gesichtspunkten wichtig sind. Zusätzlich müssten auf Unternehmensebene noch weitere Aspekte einbezogen werden. Beispiele wären eine gesunde Arbeitsumgebung (Regel 1.1), existenzsichernde Löhne (Regel 1.3), die Vermeidung von umweltgefährdenden Stoffen, etwa bedingt

durch die IT-Infrastruktur (Regel 2.3), Chancengleichheit, beispielsweise zwischen Männern und Frauen (Regel 3.1) sowie die Förderung des sozialen Zusammenhalts (Regel 3.5), worunter auch Fragen der Transparenz und Solidarität gefasst werden können.

Nachhaltige Entwicklung und Netflix – was ist für mich drin?

Im folgenden Abschnitt analysieren wir die vorhandenen Angebote hinsichtlich ihrer Inhalte und Nachhaltigkeitsbezüge. Mithilfe eines deutschen Netflix-Accounts wurden am 20 April 2018 zunächst alle Vorschläge zum Suchbegriff »Nachhaltigkeit« dokumentiert. Angelehnt an die sogenannte Schneeballmethode wurden dann die einzelnen Titel und deren vorgeschlagene Verknüpfungen (»Ähnliche Titel«) erfasst. Mithilfe der angegebenen Kurzbeschreibungen wurden den Titeln Schlagworte zugeordnet und Bezüge zum politischen Leitbild der NE hergestellt. Zur Systematisierung wurden die Sustainable Development Goals (SDGs) der Vereinten Nationen (UN) herangezogen (United Nations 2015).² Tabelle 2 zeigt eine Auswahl der herausgearbeiteten Titel und die ihnen zugeordneten SDGs.

² Die einzelnen SDGs sind auf folgender Website grafisch dargestellt und näher beschrieben: <https://sustainabledevelopment.un.org/sdgs>, letzter Aufruf am 07. 05. 2018

Tabelle 2: Auswahl zu angebotenen Werken von Netflix Deutschland mit Nachhaltigkeitsbezug sortiert nach Titel, inhaltlichen Schlagworten und SDGs (Eigene Darstellung, Stand 20. 04. 2018)

Titel	Schlagworte	SDGs
Abstrakt – Design als Kunst	Design, Innovation, Alltag	9
Chasing coral	Globale Zerstörung von Ökosystemen	14
Minimalism – A documentary about the important things	Lebensführung, Glück, Materialismus	1, 10, 12
Before the flood	Globale Erwärmung, Maßnahmen, Prominenz	10, 11, 13
Food choices	Ernährung, Gesundheit, Klimawandel	2, 3, 13
What the health	Ernährung, Gesundheit, Industrie, Geld	2, 3, 9, 12
Verdorben	Nahrungsmittel, Produktion, Einfluss	2, 3, 9, 12
Cowspiracy – das Geheimnis der Nachhaltigkeit	Ernährung, industrielle Viehhaltung, Umweltprobleme	2, 6, 12, 13, 15
Sustainable	Nachhaltige Ernährung, Auswirkungen, Landwirtschaft	2, 8, 9, 12
Take your pills	Leistungssteigerung, Gesundheit, Wettbewerb	3, 4
Dirty money – Geld regiert die Welt	Profitgier, Korruption, Unternehmen	9, 12, 16

Besonders häufig lassen sich Bezüge zu folgenden SDGs herstellen:

- No. 2: Zero Hunger,
- No. 3: Good Health and Well-Being,
- No. 9: Industry, Innovation and Infrastructure sowie
- No. 12: Responsible Consumption and Production

Auffällig ist, dass die Ziele und Themen überwiegen, welche vor allem das Individuum in den Mittelpunkt stellen, bspw. Handlungsweisen zu Ernährung oder Gesundheit, die zu einem persönlichen Gewinn führen. Dies zeigt sich besonders gut in der Dokumentation »Minimalism«, in der die Idee eines suffizienten Lebensstils propagiert wird. Suffizienz wird hier jedoch nicht als eine mögliche Strategie hin zur NE verstanden, sondern in erster Linie als persönliche Entlastung und Freiheitsgewinn für den Einzelnen. Aspekte der intra- oder intergenerationellen Gerechtigkeit spielen höchstens eine untergeordnete Rolle. Kaum vertreten sind hingegen Ziele und Themen, die gesellschaftliche Wechselwirkungen oder Gemeinschaftsbildung in den Vordergrund stellen. Hierzu gehören Fragen zu Armut, Gender oder Frieden.

Ist genug genug?

In Bezug auf einen Global Player wie Netflix von Suffizienz zu sprechen mag im ersten Moment seltsam anmuten. Die Frage des »Was ist genug?« ist jedoch insofern relevant, als dass sie Art und Umfang des erwarteten Nutzens in den Blick nimmt. Der damit einhergehende Ressourcenaufwand und entsprechende Umweltauswirkungen sollen so auf ein Maß reduziert werden, welches NE ermöglicht. (Brischke et al. 2016: 6) Gerade, weil der betrachtete Streamingdienst seinen Umsatz in den Jahren 2007 bis 2017 von gut 1,2 Mrd. USD auf knapp 11,7

Mrd. USD fast verzehnfacht (statista 2018: 8) und im Jahr 2017 einen Rekordgewinn von fast 560 Mio. USD erwirtschaftet hat (ebd.: 9), scheint die Frage nach dem »Genug« angebracht. Die Netflix-Verantwortlichen selbst scheinen sie nicht zu stellen: Netflix befindet sich auf scheinbar grenzenlosem Wachstumskurs. Von 2016 auf 2017 wurde der Umsatz im Segment »international streaming« von 3,21 auf 5,09 Mrd. USD ausgebaut (ebd.: 17), im ersten Quartal 2018 investierte das Unternehmen über 300 Mio. USD in Technologie und Entwicklung und auch die weltweiten Mitarbeiter*innenzahlen wachsen ständig an, zuletzt auf 5.500 Mitarbeitende im Jahr 2017 (ebd.: 22). Nicht zu vergessen sind die jährlichen Zugewinne von Abonnent*innen auf zuletzt über 120 Mio. weltweit im ersten Quartal 2018 (ebd. vgl: 25).

Die Leitlinie der Suffizienz fordert

einen Wandel hin zu einer Kultur der Nachhaltigkeit, in der persönliche Weiterentwicklung, soziale Gerechtigkeit und zwischenmenschliche Beziehungen materielle Werte wie Status und Besitz ablösen. (Kleinhüchelkotten 2005: 74)

Betrachten wir noch einmal die Ergebnisse unserer Recherche am 20. April 2018: Der Suchbegriff »Nachhaltigkeit« listete 20 Filme, Serien und Dokumentationen auf mit einer gesamten Spiellänge von mehr als 74 Stunden – wir könnten mehr als drei Tage durchgehend Werke konsumieren, welche die Algorithmen von Netflix unter den Begriff »Nachhaltigkeit« fassen. Und das gilt nur für die direkten Suchergebnisse; für jedes vorgeschlagene Ergebnis werden jeweils zwölf weitere Titel vorgeschlagen! Exemplarisch für die Dokumentation »Chasing Coral« sind dies fast 23 weitere Stunden mit Netflix. Dieses Ergebnis mal 20 (für die ersten 20 Suchergebnisse) ergibt Filmmaterial für mehr als 19 Tage – nonstop! Natürlich stellt sich die Frage, wer das

alles schauen soll und inwiefern dieses schier endlose Angebot sich auf zwischenmenschliche Beziehungen auswirkt. Insbesondere, da der individuelle Konsum im Vordergrund steht.

Auf Grundlage der bisherigen Erkenntnisse ergibt sich folgendes Bild: Netflix schafft es Jahr für Jahr seine Zahlen (Abonnent*innen, Umsatz) zu vergrößern. Durch ständig wachsende Konsument*innenzahlen steigen auch der Energie- und Ressourcenverbrauch kontinuierlich. Um diesen Bedarf zu stillen, setzt Netflix zwar zunehmend auf Erneuerbare Energien, das Wachstum an sich wird jedoch nicht in Frage gestellt. Dies zeigt sich nicht zuletzt an der stetig zunehmenden Auswahl von Filmen und Serien, die nur zu einem Bruchteil von der/dem einzelnen Nutzer*in konsumiert werden können. Ob Netflix den Wandel hin zu einer Kultur der Nachhaltigkeit unterstützt, in der materielle Werte abgelöst werden, ist fraglich. Ein Unternehmen, welches sich auf Wachstum und Marktmacht fokussiert, scheint kaum als Vorbild zu fungieren, wenn es darum geht, Werte wie Status und Besitz abzulösen. Aus Sicht der Konsument*innen kann jedoch durch eine bewusste und reflektierte Nutzung einzelner Werke, welche tatsächlich den Gedanken der NE vermitteln, die persönliche Weiterentwicklung gefördert werden. Gemäß Kleinhüchelkotten ist dies ein wichtiger Schritt hin zur Kultur der Nachhaltigkeit.

Fazit

Ob Netflix als Plattform oder gar als Multiplikator für Nachhaltigkeitsutopien taugt, kann im Zuge der vorliegenden Erkenntnisse bezweifelt werden. Viel mehr entsteht der Eindruck, dass der auf Wachstum getrimmte Gigant auch NE-Interessierte als eine von vielen Zielgruppen entdeckt hat. Abschließend möchten wir festhalten, dass die

von der Branche häufig zitierte Kunst- und Meinungsfreiheit das Unternehmen nicht von seiner Verantwortung entbindet, weder für heute noch für zukünftig lebende Menschen. Auch die Verlagerung von Verantwortlichkeiten auf die einzelnen Abonnent*innen ist nicht überzeugend. Zweifelsohne gilt es, dem Streamingdienst genau »auf die Finger zu schauen« – dafür braucht es einen scharfen und offenen Geist, Ausdauer und sicherlich auch eine ordentliche Prise Humor.

Literaturverzeichnis

- Brischke, Lars et al. (2016). *Energiesuffizienz – Strategien und Instrumente für eine technische, systemische und kulturelle Transformation zur nachhaltigen Begrenzung des Energiebedarfs im Konsumentfeld Bauen/Wohnen*. Endbericht. Heidelberg: Institut für Energie- und Umweltforschung (ifeu). https://energiesuffizienz.files.wordpress.com/2016/12/energiesuffizienz_endbericht.pdf (Stand: 03. 08. 2017).
- EPA (2018). *Green Power Partnership Top 30 Tech & Telecom*. Netflix, Inc. United States Environmental Protection Agency. <https://www.epa.gov/greenpower/green-power-partnership-top-30-tech-telecom> (Stand: 05. 05. 2018).
- EuGH (2017). *Klage, eingereicht am 22. November 2016 — Netflix International und Netflix/Kommission*. (Rechtssache T-818/16). Europäischer Gerichtshof: Amtsblatt der Europäischen Union.
- Financial Times (2017). *Ebay and Netflix pay total UK tax of less than £1.9 m*. The Financial Times Limited. <https://www.ft.com/content/1c0b4370-ae8d-11e7-beba-5521c713abf4> (Stand: 05. 05. 2018).
- Greenpeace (2017). *Clicking clean: Who is winning the race to build a green internet?* Washington, D.C.: Greenpeace Inc.

- Kleinhüchelkotten, Silke (2005). Suffizienz und Lebensstile. Ansätze für eine milieuorientierte Nachhaltigkeitskommunikation. Umweltkommunikation, Band 2. Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Kopfmüller, Jürgen/Brandl, Volker/Jörissen, Juliane/Paetau, Michael/Banse, Gerhard/Coenen, Reinhard/Grunwald, Armin (2001). Nachhaltige Entwicklung integrativ betrachtet. Konstitutive Elemente, Regeln, Indikatoren. Global zukunftsfähige Entwicklung– Perspektiven für Deutschland, 1. Berlin: Ed. Sigma.
- Netflix Inc (14. 06. 2017). Renewable Energy at Netflix: An Update. . <https://media.netflix.com/en/company-blog/renewable-energy-at-netflix-an-update> (Stand: 05. 05. 2018).
- statista (2018). Dossier Netflix. Statista GmbH.
- United Nations (2015). Transforming our world: The 2030 Agenda for Sustainable Development. United Nations.
- WCED (1987). Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future (Brundtland Report). Oxford: World Commission on Environment and Development (WCED). Abrufbar unter: <http://www.un-documents.net/our-common-future.pdf> (Stand: 10. 06. 2016)

TV-Serien als Seismographen der Mediennutzung

**Ihr zeitdiagnostisches Potential
aus medienethischer Perspektive**

Ralf Lutz

Einführung

TV-Serien haben in den vergangenen Jahren in Umfang und Reichweite ein exorbitantes Wachstum erfahren und erfreuen sich großer Beliebtheit (siehe etwa Mohrbach 2010). »Die TV-Serie ist mittlerweile das am meisten gesehene fiktive Medienprodukt in den meisten Ländern der Welt« (siehe Scheyer 2009: 13). Gemeint sind damit vor allem Doku-Soaps und Daily-Soaps als Teil des Reality-TV, aber auch Serienformate im Quality-TV. Gerade Letztere versuchen, eine anspruchsvolle und fesselnde Form der Erzählung zu finden, der genügend Raum für komplexe Charakterentwicklungen, Sozialstudien oder die Analyse von Beziehungsstrukturen zur Verfügung steht. Insgesamt sind damit zwar hohe Investitionen verbunden, die aber zugunsten der damit zu erreichenden hohen Kundenbindung legitim erscheinen. Das hohe Wirkungspotential durch die serielle Gestaltung ermöglicht die so wichtige langfristige mediale Bindung an spezifische Identifikations-, Handlungs-, Orientierungs- und Deutungsmustern. Daher ist auf der Basis

einer spezifischen Dramaturgie (siehe Eschke/Bohne 2010) eine *hohe emotionale Bindung* aufseiten der Rezipienten ein wesentliches und intendiertes Charakteristikum entsprechender Formate (siehe Brinkmann 2014). Formal haben wir es mit Formen der »Unterhaltung« (siehe Hausmanninger 1993, 1999) im Medium der Serialität und der Narrativität zu tun. Auf verschiedenen Ebenen ist dabei eine *Vermischung von Realität und Fiktion* zu beobachten, die zusammen mit den schon erwähnten emotional getragenen Identifikationsangeboten diese Serien zu einem Teil der Lebenswelt der Rezipientinnen und Rezipienten werden lassen (siehe Mikos 1994). Aber nicht allein bei den Zuschauerinnen und Zuschauern stoßen Serienformate des sogenannten »Quality TV« auf großes Interesse, sie finden sich seit mehreren Jahren auch stärker in den Feuilletons und in wissenschaftlichen Forschungsprojekten. Viele der seriellen filmischen Erzählungen vereinen dabei Kritikerlob mit hohen Einschaltquoten, stellen aber in den meisten Fällen gerade keine Adaptionen von Literaturvorlagen dar. Die mittlerweile teilweise recht hohen Finanzbudgets und ein enormes künstlerisches Renommee ziehen inzwischen neben profilierten Drehbuchautoren auch bereits bekannte Schauspieler in den Bereich der TV-Serie.

Trotz und gerade gegenüber den immer populärer werdenden Streaming-on-demand-Angeboten ist »das klassische Programm-Fernsehen nach wie vor als die dominante und wirkmächtigste Form der Rezeption von audio-visuellen Unterhaltungsangeboten« anzusehen (siehe Filipovic 2016: 325), auch wenn durchaus zurecht schon längst nach der Zukunft des klassischen Fernsehens gefragt wird (siehe exemplarisch Bubmann/Müller 1996). Denn das *Video on demand* ist stark im Kommen und hier ändern sich die Vorzeichen einer möglichen medienethischen Bewertung deutlich, da für das klassische Programm-TV klare gesetzliche Regeln vorliegen, wieviel *sex and crime* zu welcher Uhrzeit für tolerabel erachtet wird und damit ausgestrahlt werden darf,

wohingegen entsprechende Regelungen für den On-Demand-Bereich weitgehend fehlen. Hier wäre ein durchaus noch unterbelichtetes Feld für medienethische Betrachtungen, das aber im vorliegenden Beitrag nicht bearbeitet werden kann.

Stattdessen sollen die moralischen Gehalte in seriellen Fiktionen ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt und medienethisch analysiert werden. Insbesondere die *normativen Strukturen und Wertgehalte in seriellen Medienprodukten* gilt es dabei zu explizieren (siehe für den Bereich der TV-Unterhaltung allgemein Kottlorz 1993). Dabei sollen keine einzelnen Serien ethisch bewertet werden (siehe dazu exemplarisch Walcher 2009), sondern allererst Kriterien und Strukturen für deren Bewertung erarbeitet werden.

Zeitdiagnostik und Medienethik

Medienethik thematisiert ihre Gegenstände bekanntlich auf mindestens drei Ebenen, wenn sie sowohl die Medienproduktion, als auch die Mediennutzung und Medienrezeption, genauso wie die Medienwirkung in den Blick nimmt (siehe für einen breiten Überblick Heesen 2016). Alle drei Schwerpunkte können auf dem Hintergrund ethischer Gebote und Verbote analysiert werden. Dazu kann es nun auch gehören, moralische Gehalte, die in den Medienprodukten quasi narrativ gebunden sind, zu explizieren, statt diese nur von außen an jene heranzutragen. So auch im Rahmen der vorliegenden Herangehensweise, die vor allem an den implizit gebundenen Gehalten interessiert ist (siehe exemplarisch Arnold 1994). Dabei sind mindestens drei Ebenen zu unterscheiden, was die *Träger* entsprechender Gehalte anbelangt: (1) die rechtliche Rahmenordnung, (2) die Ebene der Institutionen, und (3) die Ebene des subjektiven Ethos. Diese können wiederum entlang *dreier*

Klassen von ethischen Aspekten analysiert werden, die mir für eine umfassende Analyse beachtenswert erscheinen: Es geht (1) um *Fragen des guten und gelingenden Lebens*, 2) um *Fragen nach Rechten und Pflichten* und 3) um weitere *folgenorientierte Fragen*. Auch wenn »unmittelbare Kausalverbindungen zwischen Medieninhalten und menschlichem Handeln« (siehe Hausmanninger 1999: 9) kaum empirisch verifizierbar sind, so ist es sozialpsychologisch durchaus bekannt, dass bewusste Medien-Rezeption häufig an dem orientiert ist, was sich – selbstbestätigend – in das eigene Selbstbild einfügen lässt. Dennoch gibt es natürlich eine Medien-Wirkung, die weit darüber hinausgeht und insbesondere bei hoher emotionaler Beteiligung, wie bei seriellen TV-Formaten durchaus intendiert und auch real zu beobachten ist, am expliziten und auch am impliziten Modellcharakter der Protagonisten festzumachen ist. Zu diesem Modellcharakter gehören nun immer auch moralische Gehalte, sodass auch von moralischen Modellen gesprochen werden könnte, denen – je nach Rezeptionsgewohnheiten – durchaus Einfluss auf die Moralentwicklung ihre Rezipienten und Rezipientinnen zuerkannt werden kann.

Die zentrale medienethische These, der hier nachgegangen werden soll, lautet daher: TV-Serien können, wie andere Medien-Formate auch, jene aber (inzwischen) in besonderer Weise, als ein »kulturelles Forum« (siehe Mikos 1994: 125) verstanden werden, das an der Identitätsbildung der Rezipienten und Rezipientinnen mitwirkt. So unterschiedlich die Motivlagen auch sein mögen, die inzwischen zur Produktion von seriellen TV-Formaten führen, neben ökonomischen Gründen sicher auch das Interesse der Kundenbindung und der Bildung von neuen Medienfiguren (»Stars«), so prädestinieren ihre starken Wachstumsraten, ihre zunehmende kulturelle Bedeutung und ihr hohes Potential zur Bindung von größeren Rezipientengruppen sie für eine ethische Analyse ihrer zentralen moralischen Gehalte, die explizit oder auch implizit

gebunden in ihnen anzutreffen sind. Es kann schließlich medienethisch nicht gleichgültig sein, welche moralischen Muster hier transportiert werden. Zudem erlauben entsprechende Analysen wichtige Einsichten in gesellschaftlich-kulturell getragene Stimmungen und Werthaltungen. Dabei gilt es, sowohl die explizit geäußerte Moral, aber genauso die impliziten Werthaltungen und normativen Gehalte zu beachten in ihrer Wirkung auf die moralische Vorstellungswelt, allgemein auf die Moralentwicklung, ihrer ganz unterschiedlichen Rezipientengruppen – Kinder, Jugendliche, Heranwachsende, Erwachsene, etc. Die hinlänglich bekannten *methodischen Probleme der Erfassung* können hier nicht ausführlich diskutiert werden, setzen aber einen hinreichend klaren hermeneutischen Zugriff und ein breites Repertoire an moralisch-ethischer Begrifflichkeiten voraus, wie es unten angedeutet werden soll. Eine damit eröffnete ethische Sensibilisierung bezüglich serieller TV-Formate ist für alle drei Ebenen medienethischer Reflexionen von Relevanz, mithin sowohl für Fragen, die die Medienproduktion betreffen, solche der Mediennutzung und Medienrezeption, genauso wie solche der Medienwirkung. Das gilt insbesondere, wenn Medien neben in ihrem völlig berechtigten Unterhaltungswert auch in ihrem Beitrag zur Moral- und Identitätsentwicklung ihrer Rezipienten und Rezipientinnen im Rahmen bestimmter kulturell-gesellschaftlicher Bedingungen verstanden werden sollen und unter anderem auch nach Kriterien für die Wahrnehmung von moralischer Verantwortung auf allen drei Ebenen medienethischer Reflexion gefragt wird. Damit kommt dann eine spezifische *Zeitdiagnostik als genuiner Reflexionsgegenstand der (Medien-)Ethik* in den Blick, die mehr als nur Erfassung des Zeitgeistes sein will. Eine solche ethisch orientierte Kulturdiagnostik anhand jeweils aktueller und virulenter Medienformate braucht auch medienethische Analyseinstrumente – die Entwicklung eines breiten kategorialen Sets an Begriffen zur Explizierung normativer Strukturen und Werthaltungen.

Normgefüge und Werthaltungen in TV-Serien

Sollen nun normative Gehalte und Werthaltungen von TV-Serien entlang der erwähnten Ebenen und anhand der aufgeführten ethischen Aspekte freigelegt werden, bedarf es einer differenzierten Begrifflichkeit, die Strukturen entsprechender serieller Formate benennt, um diese dann allererst anhand der erwähnten Analyseebenen untersuchen zu können. Hierbei ist etwa an grundlegende Aspekte von *Menschenbildern* zu denken (siehe Oberlechner 1997). Zentral und zudem bereits intensiv beforscht sind natürlich die medial transportierten Männer- und Frauenbilder und die damit verknüpften *Geschlechterrollen* – und dabei wiederum vor allem die Art und Weisen, wie die Verhältnisse gestaltet werden. Denn nicht selten werden immer noch verfestigte verinnerlichte Geschlechterstereotype transportiert, sodass zu fragen ist: Wie werden Geschlechterrollen inszeniert: narrativ und audio-visuell (Darstellungsmuster und dialogische Inszenierung)? Die nach wie vor oft traditionellen Muster finden sich zunehmend auch in entsprechenden Gegenentwürfen, die aber immer noch dem, wovon sie sich absetzen wollen ex negativo verhaftet sind. Nicht selten sind daher auch Dekonstruktionen klassischer Geschlechterrollen und das damit verbundene mediale Spiel mit der »Hybridisierung der Rollenzuschreibungen« (siehe exemplarisch Dovelings/Fischer 2014, 168) Stereotypen verhaftet. Neben der zunehmenden seriellen Medialisierung von Inter- und Transsexualitäten sind natürlich *Sexualität* insgesamt (siehe exemplarisch Buckingham/Bragg 2005 und allgemein Durgnat/Hembus 1964) und *Aggression* bzw. *Gewalt* wichtige, weil ausgesprochen medial wirkmächtige Bereiche, die auf implizite normative Gehalte und leitende wertgetragene Haltungen zu befragen sind. Dazu gehören dann auch die *Interaktions- und Beziehungsmuster* (siehe exemplarisch Julius 2003) der in Erscheinung tretenden Protagonisten, ein in seinem Modellcharakter

kaum zu überschätzendes Feld, insbesondere für folgenorientierte (ethische) Reflexionen. Ferner böte sich hier auch eine eingehende ethische Analyse der medial vermittelten *Konflikt- und Problembewältigungsmuster* an, einschließlich der wichtigen Frage nach dem *Umgang mit Schuld*. In diesem Zusammenhang dürfte auch die Beobachtung von Skandalisierungen oder öffentlichen Tribunalisierungen ethisch hochrelevant sein, ebenso die Inszenierung von Rache bzw. von Wiedergutmachung. Insgesamt dürfte die serielle mediale Bebilderung des Umgangs mit Situationen des Scheiterns wichtig sein, ebenso Fragen nach Opfer-Täter-Verhältnissen. Auch sind *Werther-Effekte* hinreichend gut belegt, sodass suizidale Tendenzen, aber auch anders gelagerte Werthaltungen dem Leben gegenüber, einer gesonderten Aufmerksamkeit bedürfen, und überhaupt der exklusive oder inklusive Umgang mit Krankheit und Behinderung, insgesamt mit Minderheiten, wichtige sozial- und individualethische Parameter darstellen.

Daneben sind zahlreiche Gerechtigkeitsfragen zu identifizieren und eine Fülle von Verhältnissen auf *Gleichheits- und Gerechtigkeitsstandards* zu überprüfen. Dazu gehören dann auch Fragen nach *Rechtstreue und dem Umgang mit Rechtsnormen*. Ausgesprochen wichtig ist auch der *Umgang mit Freiheit* – der je eigenen wie der der anderen Protagonisten, insbesondere mit individuellen Freiheitsrechten. Damit kommen dann auch Fragen des *Umgangs mit Pluralität* in den Fokus (siehe exemplarisch Capurro 2016) – ob kulturell oder wertmäßig oder anderweitig. Auch wäre zu prüfen, welche Werte und Normen die *Rolle der Religion* bestimmen (siehe exemplarisch Schmidt 1996). Welche Codes werden überhaupt verwendet zur Beschreibung kultureller und gesellschaftlicher Phänomene wie Kunst, Wissenschaft, Politik, Wirtschaft und Kultur? Finden sich Tendenzen eines *Kulturpessimismus* (siehe mit Blick auf Phänomene der Medienunterhaltung klassisch Postman 1985) oder eher eines *Kul-*

turoptimismus? Woran orientiert sich eine *Rekonstruktion historischer Ereignisse* in seriellen Quality-TV-Formaten (siehe exemplarisch Niederführ 2012)? Was leitet überhaupt den Umgang mit dem, was für wahr und vernünftig gehalten werden kann? Auf der Basis welcher Vorstellungen wird eine Kanalisierung der Anlagen zum Guten wie zum Bösen gebildet? Findet eine oft beklagte Ästhetisierung des Bösen statt? Kommt es zu einer Verbannung des Irrationalen? Speist sich die Fiktion aus mythischem Material? Und vieles andere mehr. Auch wäre natürlich eine ethische Analyse von *Machtverhältnissen* vorzunehmen, wozu auch die Identifikation von Handlungsmustern der Subordination oder der Inferiorität gehört – und die Frage, was diese leitet. Weiter wäre zu fragen, ob es populistische, propagandistische oder anderweitig ideologisch verengte Positionierungen öffentlicher Angelegenheiten gibt.

Von herausgehobenem Interesse sind auch Fragen nach *Modellen des Gelingens und Misslingens* und der Frage, woran sich diese orientieren. Weitgehend unterbelichtet sind auch Fragen nach der *Sinndeutung menschlicher Existenz*. Wie werden überhaupt Sinnfragen medial gestellt? Was leitet den *Umgang mit Alter, Krankheit und Tod* der Protagonisten, wenn entsprechende Phänomene überhaupt vorkommen? Gibt es umgekehrt thematische Tabus? Woran orientiert sich die mediale Gestaltung von *Kindheitsnarrativen* und anhand welcher Leitbilder werden überhaupt *Erziehungs- und Lernprozesse* initiiert und gestaltet (siehe Kumher 2007), wie und woran finden individuelle Entwicklungen statt? Woran zeigen sich *gesellschaftliche Brüche und Diskontinuitäten* (siehe Kandior 2016)? Aber auch, wie kann positive *Lebenshilfe* möglich werden, die es offensichtlich medial vermittelt durchaus auch gibt (siehe exemplarisch Hurth 2007). Die Aufzählung könnte leicht verlängert werden, aber es konnte zumindest, so die Hoffnung, gezeigt werden, dass an TV-Serien aus medienethischer Perspektive zeitdiagnostisch viel zu lernen wäre (siehe Jäckel 2016).

Ausblick

Medienethik hat sich der impliziten Moral ihrer Medienformate eingedenk zu sein und hat auch korrespondierende anthropologische Voraussetzungen bewusst zu machen. Durch die hohe emotionale Bindung an die seriellen TV-Formate ist von einer hohen Identifikationsbereitschaft mit den dort explizit und implizit transportierten moralischen Modellen zu rechnen, sodass hier von einer besonderen Verantwortung sowohl aufseiten der Produzenten, als auch aufseiten der Rezipienten auszugehen ist. Dieses Wissen ist für moralaffine Lernprozesse fruchtbar zu machen – zugunsten einer ethisch sensibilisierten Medienkompetenz, die ihre Relevanz auch für Fragen der Identitäts- und Moralentwicklung, wie sie unter anderem im Rahmen der Medienpädagogik und Medienerziehung thematisiert werden, klar vor Augen hat.

Literaturverzeichnis

- Arnold, Bernd (1994). Medien verstehen lernen – zur impliziten Moral in Fernsehserien für Kinder. In: Petersen, Jörg/Reinert, Gerd-Bodo (Hrsg.) *Lehren und Lernen im Umfeld neuer Technologien*. Frankfurt a. M., 76-94.
- Brinkmann, Christopher Markus (2014). *Methoden der emotionalen Bindung deutscher Rezipienten an US-amerikanische Filme und TV-Serien im 21. Jahrhundert*. Bachelorarbeit Mittweida.
- Bubmann, Peter/Müller, Petra (Hrsg.) (1996). *Die Zukunft des Fernsehens. Beiträge zur Ethik der Fernsehkultur*. Stuttgart et al.: Kohlhammer.

- Buckingham, David/Bragg, Sara (2005). Zeigen und Erzählen. Wie Kinder und Jugendliche mit Sex und Beziehungen in TV-Serien umgehen. In: *Television* 18, 41-46.
- Capurro, Rafael (2016). Informationsethik und kulturelle Vielfalt. In: Heesen, Jessica (Hrsg.) *Handbuch Medien- und Informationsethik*. Stuttgart: Metzler, 331-336.
- Doveling, Katrin/Fischer, Jana (2014). Der Zampano und die Zicke. Ambivalente De-Konstruktion von Stereotypen in der Produktion und Aneignung von seriellen Unterhaltungsformaten. In: *Communicatio Socialis* 47, 2, 160-170.
- Durgnat, Raymond/Hembus, Joe (1964). *Sexus, Eros, Kino. Der Film als Sittengeschichte*. Bremen: Schünemann.
- Eschke, Gunther/Bohne, Rudolf (2010). *Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien*. Konstanz. *Praxis Film* Band 52.
- Filipovic, Alexander (2016). Ethik der TV-Unterhaltung. In: Jessica Heesen (Hrsg.), *Handbuch Medien- und Informationsethik*. Stuttgart: Metzler, 325-331.
- Hausmanninger, Thomas (1993). *Kritik der medienethischen Vernunft. Die Ethische Diskussion über den Film in Deutschland im 20. Jahrhundert*. München: W. Fink.
- Hausmanninger, Thomas (1999). Von der Humanität vergnüglicher Mediennutzung. Überlegungen zu einer Ethik medialer Unterhaltung. In: *Theologie der Gegenwart* 42/1, 2-14.
- Heesen, Jessica (Hrsg.) (2016). *Handbuch Medien- und Informationsethik*. Stuttgart: Metzler.
- Hömberg, Walter (2005). Vom Menü zum Büffet. Entwicklungstrends des Fernsehens. In: *Communicatio Socialis* 38/2005 (1), 3-13.
- Hurth, Elisabeth (2007). Lebenshilfe durch TV. Wenn das Fernsehen zeigt, wie man Probleme bewältigt. In: *Herder Korrespondenz* 61/1, 48-52.

- Jäckel, Michael (2016). Mediensoziologie. In: Jessica Heesen (Hrsg.), Handbuch Medien- und Informationsethik. Stuttgart: Metzler, 17-25.
- Julius, Maïke (2003). Volksverdummung oder Lehrstücke in Serie? – Der moralische Einfluss von Daily Soaps auf ihre Rezipienten unter Berücksichtigung der parasozialen Interaktion. München: GRIN.
- Kandioler, Nicole (2016). Utopie und Normalisierung. TV-Serien als Indikatoren und Mediatoren von gesellschaftlichen Brüchen. In: Birgit Wagner (Hrsg.), Bruch und Ende im seriellen Erzählen. Vom Feuilletonroman zur Fernsehserie (Broken Narratives 2). Göttingen: V & R Unipress, 109-124.
- Kottlorz, Peter (1993). Fernseh-moral. Ethische Strukturen fiktionaler Fernsehunterhaltung. Berlin: Spiess.
- Kumher, Ulrich (2007). Der Science-Fiction-Klassiker »Battlestar Galactica«. Die Zeichen der Zeit im Fernsehen wahrnehmen und für Lernprozesse nutzen. In: Religionsunterricht an höheren Schulen 50/1, 45-54.
- Lesch, Walter (1993). Die Ästhetik des Bösen als »postmodernes« Stilprinzip? Theologisch-ethische Randbemerkungen zur TV-Serie Twin Peaks. In: Communicatio Socialis 26/4, 355-369.
- Mikos, Lothar (1994). Es wird Dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer. Münster: MAkS-Publ.
- Mohrbach, Julia (2010). Der Hype von TV-Serien am Beispiel von Desperate Housewives. Baden-Baden: Akademikerverlag.
- Niedenführ, Matthias (2012). Geschichte fern und neu sehen. TV-Serien über historische Führungsfiguren in China. Baden-Baden: Nomos.

- Oberlechner, Helmar (1997). Menschenbild in TV-Serien. Anregungen zu einer kritisch-reflexiven Medienpraxis. In: Medien-Impulse 6/22, 12-14.
- Postman, Neal (1985). Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Scheyer, Michael (2009). Die TV-Serie im Zeitalter der digitalen Globalisierung. Hamburg: Diplomica.
- Schmidt, Heinz (1996). Transparenz für das Reich Gottes. Religionspädagogische Erwägungen zu einer Ethik der Fernsehkultur. In: Die Zukunft des Fernsehens. Stuttgart: W. Kohlhammer, 140-155.
- Walcher, Iris-Johanna (2009). Moralische Botschaften in »Desperate Housewives«. Wien, Magisterarbeit.

Über das Ethos der Medien und die Ökonomisierung der Information

Eine medienethische Betrachtung aus praktischer Sicht

Thomas Gauly und Nadine Strauß

Die globale Mediengesellschaft sieht sich im Zeitalter der Digitalisierung einer überwältigenden Flut an Informationen unterschiedlichster Formen und Formaten ausgesetzt. Inzwischen werden tagtäglich 2,5 Trillionen Bytes an Daten weltweit generiert.¹ Für den Einzelnen bleibt dabei intransparent, auf welche Weise Daten gesammelt, mit welcher Absicht Informationen verändert und von wem diese genutzt werden, um politische oder ökonomische Ziele zu erreichen.²

In diesem Zusammenhang stellt sich nicht nur die Frage, inwiefern der »mündige Bürger« als »mündiger Medienkonsument« agieren kann, sondern darüber hinaus, inwiefern freiheitliche Gesellschaften der Manipulation von Daten und Informationen entgegenwirken können, um eine demokratische und von ethischen Prinzipien geprägte Gemeinschaft zu erhalten bzw. weiterzuentwickeln. Vor diesem Hintergrund

¹ Vgl. IBM 2017: »10 Key Marketing Trends for 2017«.

² Zu Fake News, Cambridge Analytica und der Diskussion über den Missbrauch von Social Media und Daten von Nutzern vgl. das Motto »Power Of People« der Re:publica 2018.

gilt es nicht zuletzt, die überaus bedeutende Rolle der Medien zu analysieren und zu bewerten.

Diese Fragen sind nicht nur aus Perspektive der Medienethiker, Soziologen und Politologen von besonderer Relevanz. Auch aus Sicht der Kommunikations- und Medienpraktiker müssen die Implikationen möglicher Antworten auf diese Fragen reflektiert werden, haben sie doch unmittelbar Folgen für die Zusammenarbeit mit den Medien und mittelbar, über kurz oder lang, für das Zusammenspiel zwischen Medien, Wirtschaft und Politik.

Symptome unserer Mediengesellschaft

Globalisierung - Digitalisierung - Ökonomisierung

Die These von der Ökonomisierung aller Lebensbereiche erhielt mit der Neoliberalisierungs-Debatte zu Beginn des 21. Jahrhunderts und der Digitalisierung der Wirtschafts- und Privatwelt, der Verbreitung von Informationen in »Real Time« (Hope 2010) sowie der Vernetzung unserer globalen Gesellschaft durch soziale Medien neuen Auftrieb (Akyel 2014; Krönig 2007). Das Sprichwort »Zeit ist Geld« muss in diesem Sinne heute um das Sprichwort »Information ist Geld« ergänzt werden (Gauly 2017). Denn ebenso wichtig wie die Schnelligkeit der Verbreitung von Informationen, ist heutzutage der exklusive Zugang zu umfangreichen und detaillierten Daten über Konsumenten, potentielle Kunden, Nutzer oder Prozessabläufe. Aus diesem Grund genießen die Themen Big Data, Internet der Dinge (IoT), Automatisierung und Künstliche Intelligenz (KI) weltweit oberste Priorität bei Unternehmen. Allein die Innovationsausgaben der deutschen Wirtschaft sollen bis 2019 auf jährlich 175 Mrd. Euro anwachsen (Deloitte 2017). Der Erfolg der aktuell wertvollsten Unternehmen der Welt (z. B. Google, Facebook, Alibaba) zeigt, dass Themen wie Big Data Analytics,

Cloud Computer, IoT oder Machine Learning auch zu den erfolgreichsten Geschäftsmodellen von morgen gehören werden.

Diese Entwicklungen sind durchaus ambivalent zu betrachten: Auf der einen Seite haben sich durch die Prävalenz sozialer Medien in allen Teilen der Welt die Möglichkeiten der Informationsbeschaffung und -bildung für jeden Einzelnen potenziert. Zudem erschließen sich durch die Automatisierung und Digitalisierung von Systemen und Prozessen neue Wege der Interaktion und Zusammenarbeit über Grenzen und Kulturen hinweg. Auf der anderen Seite entstehen Gefahren der Intransparenz und des Missbrauchs von Daten in einer nie zuvor dagewesenen Dimension.³

Der Druck der Ökonomie verändert die weltweite Medienlandschaft

Seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich die Medien- und Publikationslandschaft weltweit unter dem Druck der Ökonomisierung verändert. Mit dem Abwandern von Werbegeldern zu Internetplattformen wie Google und Facebook, der kostenlosen Verbreitung von Informationen über digitale Nachrichtendienstleister und der Real-Time-Geschwindigkeit von Neuigkeiten über Push-Benachrichtigungen und Newsticker verloren viele klassische Printmedien – vom Wall Street Journal bis zur Neuen Zürcher Zeitung, aber auch die klassischen Radio- und Fernsehanstalten – Teile ihrer Einkommensquellen. Allein in Deutschland ging die Auflage der Tageszeitungen zwischen 1997 und 2017 um 40 Prozent zurück (Brinkmann 2017).

³ Vgl. »Microtargeting«: eine Methode der gezielten Einflussnahme auf Konsumenten und Wähler durch eine personalisierte Werbe- und Kampagnen-Ansprache (Kreiss, 2017).

Mit dem Rückgang von Abonnements und Werbeeinnahmen mussten dutzende Nachrichtenblätter und Verlage schließen, sich zusammenschließen und drastische Kosteneinsparungen vornehmen. Wo früher noch über Tage hinweg an einem Thema recherchiert wurde, verschiedene Quellen zur Informationsgewinnung herangezogen wurden und Journalisten Zeit hatten, ihre Kontakte zu pflegen und Informationen gründlich zu prüfen, wurden seit Ende der neunziger Jahren Redaktionsstellen und Etats gestrichen, Ressorts an Freelancer ausgelagert und das Nachrichtenangebot deutlich mit Fokus auf die Wiedergabe von Agenturmeldungen gekürzt (Strauß 2018). Zudem setzen Medienhäuser zunehmend auf neue Digitalangebote, die wiederum Finanzierungslücken entstehen lassen. Eine Konsequenz dieser Entwicklungen wird sein, dass auch im Netz vermehrt kostenpflichtige Informationsangebote eingeführt und die bisherigen Preisniveaus der klassischen Printmedien weiterhin stark ansteigen.

Setzen sich diese Entwicklungen fort, so ist abzusehen, dass qualitativ hochwertige und kostenpflichtige Nachrichten zukünftig vorwiegend von ökonomisch wohlhabenden Gruppen konsumiert werden können. Dies könnte langfristig in mediale Parallelgesellschaften führen, die sich in ihrem Medien- und Informationskonsum grundlegend unterscheiden: Auf der einen Seite Mediennutzer, die sich primär über soziale Medien und kostenlose Online-Medien informieren und sich vorwiegend über kurz gefasste Nachrichten (z. B. Videos, Agenturmeldungen, Überschriften mit Lead) über aktuelle Geschehnisse auf dem Laufenden halten, im Wesentlichen aber Unterhaltung übers Netz konsumieren. Und auf der anderen Seite informationsgetriebene Mediennutzer, die sich ihren Nachrichtenkonsum mehr Zeit und Geld kosten lassen und dafür aber qualifizierter informiert sein werden. Gerade angesichts der Proliferation von Fake News in sozialen Medien, einem

steigenden Sensationsjournalismus⁴ in Boulevard-Medien und der Druck innerhalb diverser Nachrichtenagenturen »neue« Informationen zur Not auch auf Kosten von Richtigkeit zu publizieren (siehe Oberlechner/Hocking, 2004), muss man diese Entwicklungen mit Blick auf eine funktionierende Demokratie, die »Wächterrolle« der Medien und einem friedvollen Miteinander sowohl im digitalen als auch im »realen« Raum mit Sorge zur Kenntnis nehmen.

Desinformationen prägen die politische Realität

Gezielte Desinformationen (Fake News) und der Einsatz neuer digitaler Technologien haben im Zusammenhang mit sozialen Medien und der globalen Verbreitung von Information in Echtzeit (Hope 2010) an politischer Bedeutung gewonnen. Erst kürzlich wurde bekannt, dass allein auf Twitter mehr als eine Million »falsche Nutzer« registriert waren, die über eine Firma namens Devumi als Twitter-Follower und in Form von Twitter-Engagement (Likes, Retweets)–als Produkte und als Meinungsmacher – verkauft wurden (Confessore et al. 2018). Zudem gilt es inzwischen als bewiesen, dass Russland in den letzten Jahren sowohl in den Präsidentschaftswahlen 2016 in den USA als auch in Frankreich 2017 sowie vor dem Brexit-Referendum des Vereinigten Königreichs gezielt falsche Nachrichten auf sozialen Medien verbreitet hat, um den Ausgang der Wahlen zu beeinflussen (The Economist 2018).

Dass diese Art der Manipulation von Informationen im digitalen Raum funktioniert und bis zu einem gewissen Grad auch Verhaltensweisen im realen Kontext beeinflussen kann, hat psychologische und soziale Gründe. Menschen tendieren zum einen dazu, Informationen präferiert zu konsumieren, die sich vom allgemein Bekannten abheben und eine gewisse Sensation, Überraschung oder besondere emotionale

⁴ Siehe auch das Phänomen »Clickbait Journalismus« (Frampton, 2015).

Wirkung beim Lesen oder Sehen hervorrufen (Bunzeck/Düzel 2006; Lecheler et al. 2013). Zudem neigen sie dazu, Informationen Glauben zu schenken, die ihren Meinungen und Einstellungen entsprechen, um einer kognitiven Dissonanz entgegenzuwirken (Festinger 1962). Die Nachricht, dass Papst Benedikt XVI Katholiken verboten habe, Hillary Clinton zu wählen, war eine solche »Fake News«. Obwohl sie nachweislich falsch war, wurde sie im Netz und von anderen Medien verbreitet und weckte während des amerikanischen Präsidentschaftswahlkampfes sofort entsprechend Aufmerksamkeit. Besonders problematisch an »Fake News« ist die Korrektur einer Nachricht. Denn um für die Richtigstellung von Desinformationen überhaupt aufnahmefähig zu sein, muss nicht nur die Bereitschaft vorhanden sein, Annahmen zu revidieren, auch die ursprüngliche Quelle und der soziale Kontext spielen dabei eine wichtige Rolle (Margolin et al. 2017). Mit anderen Worten: Eine falsche Information wird nie zu 100 % »rückholbar« sein.

Unter diesen Voraussetzungen stellen soziale Medien für politische Machtspiele und Interventionen von politischen und ökonomischen Interessengruppen ein besonderes Spielfeld dar. Sie bieten eine ideale Plattform zur Manipulation und damit zum Machtmissbrauch. Über Macht verfügt, wer die Technologieführerschaft besitzt, um massenhaft Informationen zu erfassen, zu analysieren, zu manipulieren und gezielt in den »öffentlichen Raum« zu platzieren, um bestimmte Verhaltens- und Einstellungsänderungen bei Zielgruppen hervorzurufen. Sowohl in Russland, den USA und China, aber auch in anderen Staaten gehören diese Machttechniken inzwischen zum »politischen Handwerk« (Hacking 2017).

Privates wird öffentlich und Realität zur Fiktion

Die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem verschwimmt durch die Omnipräsenz sozialer Medien in diversen Lebensbereichen immer

mehr. Die Mehrheit der digitalen User ist auf Online-Plattformen aktiv, um mit Freunden und Bekannten in Kontakt zu treten oder sich auszutauschen und zu informieren. Dabei wird die eigene Person, individuelle Erfahrungen und Präferenzen in jeglicher Form, sei es in Bild oder Video, auf diversen Portalen für die Jobsuche (z. B. LinkedIn), Partnersuche (z. B. Tinder) oder zur Selbstvermarktung (z. B. Influencer-Marketing auf Instagram) zunehmend öffentlich inszeniert. Immer mehr entsteht dabei der Druck, Teil der digitalen Informationsgesellschaft zu sein, mitreden zu können, sich für andere erfahrbar zu machen und dadurch auch sich selbst immer noch ein Stückchen mehr zu präsentieren, zu definieren und zu optimieren. Im Netz gilt immer mehr: Wer oder was nicht öffentlich ist, existiert nicht (Gaugly 1993).

Doch bedeutet dies, dass wir »weniger existieren«, wenn wir online nicht präsent bzw. öffentlich weniger sichtbar sind? Müssen wir uns als Individuen Legitimität in unserer Gesellschaft verschaffen, indem wir unser »privates« Leben in der Öffentlichkeit preisgeben? Tatsächlich nutzen immer mehr Jugendliche und Erwachsene ihre Profile in sozialen Medien (z. B. Instagram, Snapchat, Facebook), um ihre Identität im öffentlichen Raum zu formen – immer in Bezug auf sich selbst und mit Blick auf die Wahrnehmung von außen. Privates wird dabei im doppelten Sinn zur Ware: Zum einen nutzen Unternehmen solche Informationen, um Konsumentenprofile zu erstellen, zum anderen wird die private Information auf Online-Plattformen zur Ware im Tausch gegen Aufmerksamkeit, Selbstbestätigung und Identitätsbildung. Verstärkt sich diese Tendenz, dann könnte hier zunehmend eine Kluft zwischen Realität und Inszenierung entstehen, zwischen dem, wie wir sein möchten und dem, wer wir sind – und damit, langfristig aufgrund mangelnden »echter« Interaktionen, ein Verlust sozialer Kompetenz.

Globale Medienethik und die Frage nach der Verantwortung

Globalisierung, Digitalisierung und Ökonomisierung haben unsere Welt zu einer »globalen Mediengesellschaft« – so heterogen sie auch sein mag - zusammenwachsen lassen. Bereits in den 1990er Jahren appellierte Hans Küng: »Heute, in Zeiten des Internets, einer global agierenden Politik und Wirtschaft und zunehmend multikultureller Gesellschaften, braucht es einen Grundkonsens über Werte und Normen, der unabhängig von Kultur, Religion oder Nationalität gilt.«⁵ Dies mag angesichts weltweit divergierender Machtinteressen, einer Vielzahl an kulturellen und geschichtlichen Hintergründen, völlig unterschiedlicher Mediensystemen (Hallin/Mancini 2004) und völlig verschiedener sozialer und gesellschaftlicher Rahmenbedingungen utopisch und naiv klingen. Und doch scheint die Notwendigkeit eines Grundkonsenses an verbindlichen Werten, Normen und Regeln im Umgang mit Medien und Informationen über staatliche und kulturelle Grenzen hinweg im Zuge der Mediatisierung und Globalisierung geradezu evident.

Die Verantwortung von Politik und Staaten

Nicht allein mit Blick auf Themen wie »Hate Speeches« im Internet,⁶ Cybermobbing oder die sog. Spaltung der Gesellschaft im Netz (Sunstein 2018) ist Politik gefordert, Rahmenbedingungen, Regulationen und Kontrollmechanismen zu schaffen, die einen qualifizierten Umgang mit Medien, Informationen und Daten ermöglichen. Insbesondere das Thema »weltweiter Datenschutz« gehört auf die Agenda von

⁵ http://www.weltethos.org/was_ist_weltethos/ (Stand: 31. 05. 18)

⁶ Vgl. das EU-Projekt »Social and Emotional Learning for Mutual Awareness« (SELMA), https://ec.europa.eu/research/participants/portal/doc/call/rec/rec-rrac-raci-ag-2016/1805125-abstracts_selected_proposals_rec-rrac-raci-ag-2016_en.pdf (Stand: 31. 05. 18)

Staatengemeinschaften wie der EU, UNO und den G20-Staaten, mit dem Ziel, gemeinsame Vereinbarungen zu treffen, die einerseits die Freiheit der Informationen und die freie Meinungsäußerung garantieren und andererseits vor Missbrauch und Manipulation der Nutzer schützen.

Die Verantwortung der Medienunternehmen

Ethik ist gut fürs Geschäft (Gauly 2004): Dies gilt für Medienunternehmen wie für Journalisten gleichermaßen. Wer aufrichtig, authentisch und respektvoll mit Informationen umgeht, genießt Vertrauen und dies schlägt sich wiederum in »Nutzertreue« und steigenden Umsatzzahlen nieder. Hier spielt das Verantwortungsbewusstsein der Journalisten, Redakteure und Medienschaffenden eine besondere Rolle, da sie die Inhalte erarbeiten und veröffentlichen, auf die sowohl die Konsumenten als auch die Gesellschaft zur politischen Meinungsbildung angewiesen sind (Mondak 2010). Angesichts der international sinkenden Vertrauenswerte in Medien und den Journalismus insgesamt (Edelman 2018) täten Medienunternehmen und Medienschaffende gut daran, der Medienethik einen höheren Stellenwert bei der journalistischen Ausbildung und der täglichen Arbeit einzuräumen. Medienunternehmen sind in besonderer Weise gefordert, Verantwortung zu übernehmen und die Rahmenbedingungen für einen qualitativ hochwertigen Journalismus sowohl strukturell als auch finanziell zu verbessern. Auch hier muss der Blick weit über unsere Grenzen gerichtet sein und Standards eingeführt werden, die für alle gelten.

Die Verantwortung der Gesellschaft und jedes Einzelnen

Die Moral des Marktes ist immer abhängig von der Moral der Marktteilnehmer (Gauly 2006). Dies gilt auch für die Mediengesellschaft. Ein

Wertekanon ist immer kulturell bedingt und wird durch das Heranwachsen als Individuum in einer Gesellschaft geprägt. Auch wenn bestimmte Medienkompetenzen während der Sozialisierung in verschiedenen Lebensbereichen bereits im Kindesalter erlernt werden, unterscheidet sich die Ausprägung dieser doch stark und ist nicht selten abhängig vom ökonomischen Status, dem Bildungsgrad und der Medienverantwortung der Eltern (Buckingham 2007). Medienkunde und Medienerziehung sollte daher in die Curricula der Schulen und in die Unterrichtspläne der Kindergärten einfließen. Die technischen Grundfähigkeiten bedürfen dabei weit weniger Aufmerksamkeit als die Schulung eines kritischen Umgangs mit Informationen, die Sensibilisierung für Inhalte und die Erziehung hin zu Respekt, Meinungsvielfalt und Toleranz, zu Fairness und Kritikfähigkeit.

Ethisch reflektiert im Netz mit Informationen umzugehen bedeutet folglich nicht nur, dass jeder Einzelne seine Facebook-Posts oder Kommentare an solchen Werten ausrichtet, sondern sich darüber hinaus bewusstmacht, welche Kommunikationskaskaden mit seiner Online-Aktivität in Gang gesetzt werden könnten. Die Verantwortung jedes Medienkonsumenten, und das gilt insbesondere für Meinungsführer, Erziehungsberechtigte und öffentliche Personen, ist es, eine Vorbildfunktion einzunehmen und in Medien so zu kommunizieren und zu rezipieren, wie man es auch von einem verantwortungsvollen Journalisten erwarten würde: eine faire Darstellung von Sachverhalten, die Trennung zwischen Bericht und Kommentar, die Prüfung von Quellen und Informationen, ein kritisches Hinterfragen der eigenen Meinung. Und gleichzeitig: von der Freiheit Gebrauch machen, öffentlich seine Meinung zu äußern.

Plädoyer für ein Ethos der Diskretion

Allen Entwicklungen im Netz und in den klassischen Medien zum Trotz sollte dem Trend eines exzessiven Veröffentlichungswahns im Privaten und eines Erregungsjournalismus im Öffentlichen ein »Ethos der Diskretion« entgegengesetzt werden. Ein solches Ethos sollte zu einer Kommunikation führen, die Rücksicht auf die Privatsphäre des Einzelnen nimmt, die nicht alles, was veröffentlicht werden könnte, veröffentlicht, die den Entwicklungen eines Voyeurismus- und Sensationsjournalismus entgegenwirkt und sich von einem respektvollen Umgang miteinander leiten lässt. Gleichzeitig sollte dieses Ethos die Kritikfähigkeit der Medien stärken, weil es nicht oberflächliche, an Schnelligkeit gemessene Berichterstattung, fördert, sondern tiefgehende Recherche und Sachlichkeit in den Mittelpunkt rückt.

Die Medien könnten durch ein solches Verständnis von Kommunikation und Diskretion Vertrauen zurückgewinnen, einen noch größeren Beitrag zur Aufklärung und Meinungsvielfalt leisten, und vor allem einen Medienkonsumenten fördern, der auch in Zukunft als mündiger Bürger agieren kann. Ihn, den »mündigen Bürger«, gilt es zu Beginn des digitalen Zeitalters zu stärken und zu schützen. Er ist der Kern einer freiheitlichen Gesellschaft und die Keimzelle jeder Demokratie. In diesem Sinne sollten insbesondere die Medien die großartigen Chancen der Globalisierung und der Digitalisierung nutzen und als kritische Wächter und Aufklärer agieren, um mehr Menschen an Bildung, Erziehung und politischen Prozesses teilhaben zu lassen.

Literaturverzeichnis

- Akyel, Dominic (2014). Ökonomisierung und moralischer Wandel: Die Ausweitung von Marktbeziehungen als Prozess der moralischen Bewertung von Gütern. Max-Planck-Institut für Gesellschaftsforschung Discussion Paper, 14/13. http://www.mpifg.de/pu/mpifg_dp/dp14-13.pdf (Stand: 11. 05. 2018).
- Brinkmann, Sören (2017). Zeitungskrise. Deutschlandfunk. http://www.deutschlandfunk.de/medien-abc-zeitungskrise.2907.de.html?dram:article_id=401216 (Stand: 11. 05. 2018).
- Buckingham, David (2007). Media Education: Literacy, Learning and Contemporary Culture. Cambridge: Polity Press.
- Bunzeck, Nico/Düzel, Emrah (2006). Absolute Coding of Stimulus Novelty in the Human Substantia Nigra/VTA. *Neuron*. 51:3, 369-379.
- Confessore, Nicholas/Dance, Gabriel J.X./Harris, Rich (2018). Twitter Followers Vanishes Amid Inquiries Into Fake Accounts. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/interactive/2018/01/31/technology/social-media-bots-investigations.html> (Stand: 11. 05. 2018).
- Deloitte (2017). Renaissance der Innovation – Der Deloitte Innovation Survey. <https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/de/Documents/Innovation/Datenland-Deutschland-Studie-Renaissance-Innovation-Deloitte-2017.pdf> (Stand: 11. 05. 2018).
- Edelman (2018). 2018 Edelman Trust Barometer. <https://www.edelman.com/trust-barometer> (Stand: 11. 05. 2018).

- Frampton, Ben (2015). Clickbait: The changing face of online journalism: <http://www.bbc.com/news/uk-wales-34213693> (Stand: 11. 05. 2018).
- Gauly, Thomas (2017). Ökonomie der Information – Der Wandel der Welt und die Suche nach einer »sozialen Ökonomie«. In: Brand, Cordula/Heesen, Jessica/Kröber, Birgit/Müller, Uta/Potthast, Thomas (Hrsg.) *Ethik in den Kulturen – Kulturen in der Ethik. Eine Festschrift für Regina Anmicht Quinn*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH, 141-153.
- Gauly, Thomas (2006). Wertorientierte Unternehmenskommunikation – Strategie & Ethik. In: Wielens, Hans (Hrsg.) *Führen mit Herz und Verstand: Authentisch und integral zu einer neuen Kultur der Unternehmens- und Personalführung*. Bielefeld: Kamphausen Media GmbH, 118-134.
- Gauly, Thomas (2004). Warum Ethik kein Luxus ist. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.06.2004. Nr. 141, 20.
- Gauly, Thomas (1993). Die Mediengesellschaft. In Göhner, Reinhard (Hrsg.) *Die Gesellschaft für morgen*. München. Zürich: Piper, 107-125.
- Hallin, Daniel C./Mancini, P. (2004). *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hecking, Claus (2017). Geert Wilders Follows the Trump Twitter Trail. *Spiegel Online*. <http://www.spiegel.de/international/europe/geert-wilders-and-donald-trump-use-same-playbook-a-1135759.html> (Stand: 11. 05. 2018).
- Hope, Wayne (2010). Time, communication, and financial collapse. *International Journal of Communication*, 4, 649-669.

- IBM (2017). 10 Key Marketing Trends for 2017. <https://www-01.ibm.com/common/ssi/cgi-bin/ssi-alias?htmlfid=WRL12345USEN> (Stand: 11. 05. 2018).
- Krönig, Franz Kasper (2007). *Die Ökonomisierung der Gesellschaft. Systemtheoretische Perspektiven*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kreiss, Daniel (2017). Micro-targeting, the quantified persuasion. *Internet Policy Review*, 6:4. <https://policyreview.info/articles/analysis/micro-targeting-quantified-persuasion> (Stand: 11. 05. 2018)
- Lecheler, Sophie/Schuck, Andreas R.T/de Vreese, Claes H. (2013). Dealing with feelings: Positive and negative discrete emotions as mediators of news framing effects. *Communications — The European Journal of Communication Research*. 38:2, 189-209.
- Margolin, Drew B./Hannak, Aniko/Weber, Ingmar (2017). Political Fact-Checking on Twitter: When Do Corrections Have an Effect? *Political Communication*. 35:2, 196-219.
- Mondak, Jeffrey J. (2010). *Personality and the Foundations of Political Behavior*. Cambridge Studies in Public Opinion and Political Psychology. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oberlechner, Thomas/Hocking, Sam (2004). Information sources, news, and rumors in financial markets: Insights into the foreign exchange market. *Journal of Economic Psychology*. 25:3, 407-424.
- Re:publica (2018). Power of People. https://18.re-publica.com/de/topics/pop_ (Stand: 11. 05. 2018).
- Strauß, Nadine (2018). Financial journalism in today's high-frequency news and information era. *Journalism*. <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1464884917753556> (Stand: 11. 05. 2018).
- Sunstein, Cass R. (2018). *#Republic. Divided Democracy in the Age of Social Media*. Princeton: Princeton University Press.

Ethik der Werbung als angewandte Ethik

Guido Zurstiege

Seit einigen Jahren ist ein gesteigerter Bedarf an Medienethik und normativer Orientierung in der Kommunikations- und Medienwissenschaft zu beobachten. Normen werden nicht nur von außen an das Fach herangetragen, sondern stehen im Zentrum einer sich ausweitenden Fachdebatte. In einer Zeit, in der Wissen zu einer hochverfügbaren Ressource geworden ist, muss die Kommunikations- und Medienwissenschaft heute mehr als früher die Bewertung von vorhandenem Wissen vornehmen. Dort, wo Medienproduzenten und Medienrezipienten heute in ethischer Hinsicht »disconnected« (C. James) sind, muss die Kommunikations- und Medienwissenschaft stärker als in vorangegangenen Zeiten Position beziehen, bewerten und sich in öffentliche Debatten einmischen.

Angewandte Ethik ist eine Ethik, die sich einmischt

Inwiefern ist Medienethik angewandt? Matthias Rath (2014) hat dazu einen sehr plausiblen Vorschlag unterbreitet und zwischen zwei Formen des Anwendens unterschieden: (1) Anwendung bedeutet »Konkretion«: Medienethik ist angewandt, insofern hier die allgemeine Ethik auf den besonderen Fall der medienvermittelnden Kommunikation bezogen wird. (2) Anwendung bedeutet darüber hinaus aber auch »Instrumentalität«: Medienethik gibt ein begrifflich konzeptionelles Raster

vor, mit dem man die Medienpraxis einer kritischen Beurteilung unterziehen kann. In Bezug auf den Impetus, mit dem Ethik entwickelt und vorgetragen wird, aber auch mit Blick auf die gesellschaftliche Relevanz der angewandten Ethik lässt sich eine dritte Ebene hinzufügen, die sich nur minimal von der zweitgenannten unterscheidet: Medienethik ist angewandt, (3) indem sie nicht nur die allgemeine Ethik am Gegenstand der Medien konkretisiert, sondern indem sie ein Analyseinstrumentarium für die Beurteilung der Medienpraxis bereithält. Medienethik ist angewandt auch dadurch, dass sie sich Gehör verschafft, dass sie dort stattfindet, worauf sie sich bezieht, nämlich in der Öffentlichkeit. Kurz: Angewandte Medienethik ist eine Ethik, die sich einmischt!

Dies ist ein scheinbar kleiner, bei näherem Hinsehen jedoch ziemlich weitreichender Vorschlag, Medienethik zu begreifen, ein Vorschlag, der das Selbstverständnis der Medienethik als wissenschaftliche Disziplin und den Habitus ihrer professionellen Vertreterinnen und Vertreter geradezu herausfordert. Denn im Kern betrifft diese kleine Akzentverschiebung die in Fachkreisen zuweilen recht lebhaft diskutierte Frage, wie Medienethik als Teilbereich der Kommunikationswissenschaft überhaupt zu verorten ist. In dieser Diskussion geht es um nicht weniger als die Frage, welche Rolle Normen und Werte in einer Wissenschaft überhaupt spielen können und dürfen. Sehr grob vereinfacht stehen sich hier zwei Positionen gegenüber: Die einen sagen: Normen, Werte und vor allem Werturteile sind jeder wissenschaftlichen Analyse fremd. Sie werden an das Fach aber leider immer wieder herangezogen – allem voran von insistierenden Journalisten. Die anderen sagen: Jede Wissenschaft hat es mit Formalobjekten zu tun, die dank unzähliger Setzungen und wertender Entscheidungen geradezu normativ getränkt sind. Keine Theorie, keine Methode, keine Formulierung eines Forschungsproblems kommt daher ohne wertende Setzungen aus.

Wissenschaft ist nicht – sie kann es nicht sein – frei von Werturteilen. Das ist eine ganz zentrale Einsicht des Konstruktivismus, der klar postuliert, dass es keinen Sinn ergibt, über eine beobachtete Realität ohne Bezug auf einen Beobachter zu sprechen. Und Beobachter sind bekanntlich immer in Geschichten und Diskurse verstrickt (Schmidt, 2003). Jede Wissenschaft wertet, das ist aber auch eine ganz praktische Erkenntnis aus Sicht der Werbeforschung, die seit vielen Jahren ihrerseits um einen ihrer gesellschaftlichen Relevanz angemessenen Platz im fachlichen Kanon kämpft. Ungeachtet der gesellschaftlichen Relevanz der Werbung sah sich die Werbeforschung jahrzehntelang mit der Tatsache konfrontiert, dass die Werbung im fachlichen Kanon marginalisiert wurde.

Die Mehrheitsmeinung wird sich wohl irgendwo zwischen den beiden Extrempositionen einpendeln. Eine im Fach sicherlich weitgehend anerkannte Position zeichnet sich mit den Worten von Filipović (2003) dadurch aus, dass sich die Medienethik als legitimer Teilbereich der Kommunikationswissenschaft hüten sollte, nicht so enthusiastisch zu werten wie jene Praxis, über die sie reflektiert. Filipovic bezieht sich hier auf Niklas Luhmann, für den Enthusiasmus ein wichtiges Erkennungszeichen der Moral ist. Demgegenüber müsse die Ethik, als Reflexionstheorie der Moral, ihre Eigenständigkeit gegenüber jenen sozialen Phänomenen, auf die sie sich beziehe, aufgeben, ihren Enthusiasmus zügeln und Distanz wahren. Medienethik blickt zwar auf heiße Phänomene, an denen sich die Gemüter gelegentlich erhitzen, als *Reflexions-Theorie* tut sie dies aber im Modus der »kalten Faszination« (Schmidt, 2000). Sie muss Distanz wahren und empfiehlt sich der kommunikationswissenschaftlichen Forschung allenfalls in Form einer »ironischen Ethik« im Sinne Luhmanns als eine satisfaktionsfähige Teildisziplin.

Auch ohne die Tiefen Luhmanns Ironie-Verständnis bis ins Letzte auszuloten, leuchtet das Argument weitgehend ein. Dennoch erfordert

es vor dem Hintergrund des aktuell ablaufenden Medienwandels und den daraus für die Medienethik resultierenden Herausforderungen einer Neubewertung. Denn zukünftig wird die Medienethik mehr Nähe und mehr Tuchfühlung mit konkreten Bewertungen, mehr Enthusiasmus wagen müssen. So lautet die These, die im Folgenden kurz begründet werden soll.

Normativität in der Kommunikations- und Medienwissenschaft

Seit ein paar Jahren ist ein gesteigerter Bedarf an Medienethik und normativer Orientierung in der Kommunikations- und Medienwissenschaft zu beobachten. »Normativität in den Kommunikations- und Medienwissenschaften« unter dieser Überschrift debattierten im *Aviso* (2013, Nr. 56), dem Informationsdienst der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (DGPuK), Kolleginnen und Kollegen den Stellenwert von Normen und Werten im Fach; aber auch in Sammelbänden wie dem von Matthias Karmasin, Matthias Rath und Barbara Thomaß (2014) herausgegebenen Band »Normativität in der Kommunikationswissenschaft«. Zudem beschäftigt sich das von Arne Freya Zillich und Claudia Riesmeyer geleitete DFG-Netzwerk »Werte und Normen als Forschungsgegenstände und Leitbilder in der Kommunikationswissenschaft« (DFG Netzwerk ZI 1543/1-1) mit Normen. Diese standen auch im Zentrum der Jahrestagung der DGPuK (2015) in Darmstadt ebenso wie auf der Jahrestagung der International Communication Association (ICA) 2014 in Seattle »Communication and the Good Life«.

Normen, Werte und Bewertungen liegen auch der wohl größten Rückrufaktion kommunikations- und medienwissenschaftlicher Debat-

ten aller Zeiten zu Grunde, in deren Rahmen aktuell die einstigen Apologeten und Netzeuphoriker der 1990er Jahre ihre Thesen einer nach dem anderen widerrufen. Ob Jaron Lanier (2010), Evgeny Morozov (2011), Sherry Turkle (2011), Eli Pariser (2011) oder Howard Rheingold (2012) – man kann sagen, dass aus all diesen Propheten der schönen neuen digitalen Medienwelt inzwischen reuige BÜßer geworden sind. Heute *bewerten* sie die Potenziale der digitalen Medien ganz und gar anders, als sie es in der Sturm- und Drangphase der neuen digitalen Medien getan haben. Normen, so zeigen diese Beispiele, werden nicht nur durch Journalisten an das Fach und seine Vertreterinnen und Vertreter herangetragen. Es sind nicht immer nur *die* Journalisten, die in den Augen vieler Wissenschaftler geradezu notorisch auf Wertungen drängen und Positionen einfordern. Normen stehen im Zentrum einer sich ausweitenden Debatte des Fachs. Die Ursachen für diese Entwicklung sind vielschichtig, und es wäre vermessen so zu tun, als habe man eine alle diese Ursachen umfassende Theorie. Bei aller gebotenen Vorsicht kann man dennoch sagen, dass sie sich in allen relevanten Handlungsdimensionen im Feld der Medien beobachten lassen: (1) in Bezug auf Medien-Produzenten, (2) in Bezug auf Medien-Rezipienten und (3) auch in Bezug auf die wissenschaftliche Reflexionsinstanz der Medienpraxis, also die Kommunikations- und Medienwissenschaft selbst.

Ethik in Forschung und Lehre

Kaum eine berufsfeldbezogene Ethikforschung der vergangenen Jahre lässt Zweifel an den folgenden Befunden: (1) Für Ethik ist in der Praxis in aller Regel keine Zeit. (2) Wenn in der Praxis dennoch von Ethik die Rede ist, dann ist das Kind in aller Regel bereits längst in den Brunnen gefallen. Wie schlagen sich solche Forschungsbefunde in der Lehre nie-

der? Was bedeuten sie für die Lehre in Zeiten der zunehmenden universitären Selbstverpflichtung auf die im Bologna-Prozess programmatisch beschlossene Berufsfeldorientierung?

Praxis wird in der universitären Lehre von Studierenden stark nachgefragt und im Sinne der Berufsfeldorientierung von Studiengängen und Employability ihrer Absolventen auch vom Gesetzgeber festgeschrieben. Dabei sind sich die meisten Lehrenden des Faches wohl darin sicher, dass im Rahmen der Vermittlung praxisbezogenen Wissens in der universitären Lehre Praxis nicht simuliert, sondern in erster Linie reflektiert wird. Das heißt: Die akademische Lehre sollte kein Ort sein, an dem täuschungsechte Kopien beruflicher Praxen vermittelt werden, sondern ein Ort, an dem auch und möglicherweise vor allem das gemacht wird, wofür in der Praxis eben keine Zeit und kein Geld vorhanden ist. Die universitäre Vermittlung praxisbezogenen Wissens sollte sich also ganz wesentlich von jener Praxis unterscheiden, auf die sie sich bezieht. Dort, wo sie berufsfeldbezogen ist, sollte die kommunikations- und medienwissenschaftliche Lehre auch eine kritische und ethisch reflektierte Lehre sein, weil genau dafür in der Kommunikations- und Medienpraxis zu wenig Zeit ist.

Die Forderung nach mehr Praxisanteilen und mehr Berufsfeldorientierung ist nicht der einzige im Fach diskutierte Imperativ einer sich verändernden Wissenschaftslandschaft. Eine zweite, bereits seit vielen Jahren im Fach geführte Debatte betrifft die Forderung nach mehr Internationalisierung der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Es ist unverkennbar, dass sich die meisten Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftler vor dem Hintergrund dieser Debatte inzwischen ganz klar auf die internationale Scientific Community hin ausgerichtet haben. Diese Umorientierung betrifft die konkrete wissenschaftliche Arbeit, also die Verinnerlichung von Theorie- und Methodenstandards, wie sie sich vor allem in der angloamerikanischen

Forschung etabliert haben, ebenso wie die eigene Karriereplanung. Die jährlichen Tagungen der nationalen Fachgesellschaften und ihrer Fachgruppen bleiben gewiss wichtig und relevant, um sich mit Kolleginnen und Kollegen im deutschsprachigen Raum auszutauschen, auch um sichtbar zu werden und sich für zu besetzende Stellen zu empfehlen. Jedoch lassen sich heute wissenschaftliche Karrieren ohne den Ausweis internationaler Sichtbarkeit nicht mehr machen. Es ist interessant, dass die Internationalisierungsdebatte hierzulande sich vor allem auf die Rezeption angloamerikanischer Theorie- und Methodenstandards konzentriert hat, während jedoch das im angloamerikanischen Wissenschaftssystem sehr einflussreiche Rollenbild der sich einmischenden, Stellung beziehenden Wissenschaftlerpersönlichkeit nur wenig Beachtung erhalten hat (Meyen 2014). Die an der angloamerikanischen Forschung ausgerichtete Internationalisierung des Fachs wird künftig womöglich dieses Rollenbild des »visible scientist« (Goodell 1977) in den eigenen Entwicklungsplan mit aufnehmen.

In noch einer dritten Weise konvergiert die Kommunikations- und Medienwissenschaft mit ihren eigenen Maßstäben, wenn sie sich Werten und Normen im Fach zuwendet. Viele Befunde der kommunikations- und medienwissenschaftlichen Forschung weisen auf eine Krise der Autorität hin. Eine der wichtigsten Ursachen besteht darin, dass digitale Medien in einem gesteigerten Maße die Möglichkeiten der Latenzbeobachtung vergrößern.

Es ist eine Konstante in der Evolution der Medien, dass jedes Medium früher oder später sich selbst ebenso wie andere Medien in Bezug auf die jeweiligen Selektions- und Darstellungsstile hin beobachtet (vgl. Schmidt/Zurstiege 2000). Dieser Mechanismus liegt allen gängigen Vorstellungen von Binnen- und Außenpluralismus im Mediensystem zugrunde und bildet dort die theoretische Basis eines funktionierenden Mediensystems. In Zeiten der voranschreitenden Medienkonvergenz

haben Möglichkeiten der Latenzbeobachtung geradezu exponentiell zugenommen. Sie erweisen sich dabei nicht ausschließlich als funktionales Element im Mediensystem. Dysfunktionale Wirkungen entfalten sich überall dort, wo Latenzbeobachtung nicht in Differenzierung, sondern in Polarisierung und informatorischer Abschottung münden. Nach weitgehend übereinstimmender Auffassung vieler Beobachter bergen in der heutigen Zeit vor allem die digitalen Medien große Wirkungsrisiken dieser Art. Als einer der ersten hat der amerikanische Rechtswissenschaftler Cass Sunstein (2007) auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Man kann in etwas zugespitzter Weise sagen: Die Rede von der »Lügenpresse« ist das Symptom einer Gesellschaft, die eben nicht mehr auf die Presse setzt, sondern Latenzbeobachtung mithilfe digitaler Medien bewerkstelligt.

Digitale Medien machen es für ihre Nutzer sehr leicht zu erfahren, dass es zu allem eine andere Sicht der Dinge gibt, aber auch eine Sicht der Dinge, die die eigene Sicht der Dinge in sehr bequemer Weise härtet. Diese Entwicklung hat einen großen Einfluss auf fast alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens, in denen wir uns auf die Expertise anderer verlassen. Die Welt, in der wir leben, so hat der amerikanische Publizist Walter Lippmann bereits in den 1920er Jahren gesagt, begreifen wir durch den Filter von »Pre-conceptions«, von verkürzten, steno-grafierten Vorstellungen in Bezug auf die Welt, in der wir leben. Diese Vorstellungen nennt Lippmann »Stereotype«. Stereotype spielen eine zentrale Rolle in unserer persönlichen Aufmerksamkeitsökonomie. »For the most part«, so sagt Lippmann (1922: 44), »we do not first see, and then define, we define first and then see.« Dies hat vermutlich niemals mehr gegolten als heute, in einer Zeit, in der Filter Bubbles und Echokammern zunehmend an Bedeutung gewinnen, in einer Zeit, in der sich, dank des großen Datenhungers der Werbung, die Geräte, mit denen wir das Fenster zur Welt öffnen, unsere thematischen Vorlieben

und Interessen so perfekt protokollieren, um besser eingrenzen zu können, welche Attraktionen wir auf zukünftigen Reisen im Netz zu sehen bekommen werden. In einer Zeit, in der ihre öffentlichen Bezugsgruppen immer besser informiert sind und über robusteres Vor-Wissen, in manchen Fällen auch über Vor-Urteile verfügen, muss Wissenschaft heute mehr differenzieren, aber möglicherweise auch mehr bewerten als früher. Wissenschaft muss mehr Beratung anbieten und natürlich auch mehr Bewertung von vorhandenem Wissen vornehmen als früher.

Öffentliche Kommunikation befindet sich in der Hand von Kommunikationsstrategen – aber wer sind die Strategen?

Öffentliche Kommunikation befindet sich in der Hand von Kommunikationsstrategen. Diese Aussage ist an sich nicht neu, denn sie gilt bereits seit Jahrhunderten. Für die antike Rhetorik war schon im 5. Jahrhundert vor Christus klar, dass ein freier Bürger seinem spezifischen Anliegen nur dann Geltung verschaffen kann, wenn er in der Öffentlichkeit strategische Kommunikation betreibt. Die Geburtsstunde der Zeitung im frühen 17. Jahrhundert (bekanntlich AVISO und Relation, beide 1609) ist nur rund zehn Jahre später auch die Geburtsstunde der modernen Propaganda als Instrument der Gegenreformation durch die Katholische Kirche (1622). Seit vielen Jahrhunderten versuchen Strategen Einfluss auf die öffentliche Kommunikation zu nehmen. Man kann heute noch einmal in einem gesteigerten Maße dieser Aussage zustimmen, da sich die Möglichkeiten für die Kommunikationsstrategen durch den Siegeszug der digitalen Medien noch einmal um ein Vielfaches vergrößert haben.

Die Feststellung, dass Kommunikationsstrategen effektiv Einfluss auf die öffentliche Kommunikation nehmen, ist historisch also höchst

berechtigt. Sie verdeckt jedoch zwei weitreichende Probleme der aktuellen Situation. Sie verdeckt (1), dass viele der Probleme, die unsere Bewertung erfordern, heute eben nicht aus dem effektiven Zugriff auf die Stellräder der öffentlichen Kommunikation resultieren, sondern aus der Tatsache, dass die Kommunikationsstrategen viele Herausforderungen einer digitalen Medienwelt nicht zu meistern im Stande sind. Die Feststellung verdeckt (2), dass heute gar nicht mehr so klar ist, wer diese Strategen eigentlich sind.

Wer sind diese Kommunikationsstrategen also eigentlich und was unterscheidet sie von früheren Strategen? Romy Fröhlich et al. (2012) haben vor einiger Zeit sehr deutlich darauf hingewiesen, dass viele dieser Strategen, überspitzt formuliert, gespaltene Persönlichkeiten sind, und zwar deswegen, weil sie oft »auf zwei Hochzeiten tanzen«. Das heißt, viele Kommunikationsstrategen verdingen sich im Journalismus, aber zusätzlich auch in der PR oder – dies deutlich seltener – in der Werbung. Die digitalen Medien haben überdies viele Akteure »medial ermächtigt«, die in der Ära der analogen Medien keine professionellen Kommunikationsstrategen im herkömmlichen Sinne waren. Man kann sagen: Die sozialen Medien haben von Mercedes-Benz über die Verkäufer von Panama-Hüten bis hin zu Oma Erna breite Schichten der Gesellschaft zu Kommunikationsstrategen gemacht, zu Strategen, die weder eine professionelle Ausbildung durchlaufen haben noch eine institutionalisierte Selbstregulierung hinter sich wissen, die zumindest versucht, normative Standards zu definieren und deren Einhaltung zu überwachen. Dort, wo sich eine Praxis derart unsicher über ihre Moral wird, muss ihre wissenschaftliche Reflexionsinstanz Verantwortung übernehmen und sich in den öffentlichen Diskurs einmischen oder ihn anstoßen.

Zum Schluss: das Ende der Ironie

In einer Zeit, in der Rezipienten geradezu massenhaft die »freiwillige Selbstaufgabe« ihrer Grundrechte (Doctorow 2011: 116) betreiben, ist Medienethik, die sich einmischt, stärker gefragt denn je. Rüdiger Funiok (2007) sowie zuvor ganz ähnlich Bernhard Debatin (2002) haben sich bereits vor vielen Jahren klar für die Stärkung einer Publikums-ethik ausgesprochen. Die ethische Kompetenz des Publikums ist eine ganz wichtige Voraussetzung dafür, dass Organe der freiwilligen Selbstkontrolle überhaupt Einfluss nehmen können, weil diese nachgefragt werden müssen vom Publikum, um wirksam zu werden. Diese Forderung ist heute aktueller denn je. Denn es häufen sich die Hinweise, dass viele Rezipienten, wie Carrie James (2014) festgestellt hat, in ethischer Hinsicht »disconnected« digitale Medien nutzen. Viele der medienethischen Probleme resultieren in diesem Sinne zumindest im gleichen Umfang aus dem Verhalten von Medien-Rezipienten wie aus dem Verhalten von Medien-Produzenten.

In der analogen Ära galt für alle Paranoiden und die, die es werden wollten, der folgende Satz: »Die Tatsache, dass ich paranoid bin, bedeutet nicht, dass ich nicht verfolgt werde!« Diese zutreffende Feststellung wird einer Reihe von Urhebern zugeschrieben. Darunter Curt Cobain, Kurt Vonnegut oder – meiner Meinung nach mit der besten inhaltlichen Passung – Woody Allen. In Zeiten globaler Programme zur Überwachung und Auswertung digitaler Medien durch staatliche Geheimdienste, in Zeiten aber auch der ubiquitären teilnehmenden Überwachung (Poster, 1990), da jeder jeden googelt, buchstabiert sich die Neurose ganz genau andersherum: »Die Tatsache, dass ich verfolgt werde, bedeutet nicht, dass ich paranoid werden muss.« Für das hinter dieser Feststellung stehende Verhalten hat sich der Begriff »Privacy Paradox« etabliert. Er beschreibt die merkwürdige Beobachtung, dass sich

zwar rund 90 % aller Onliner um ihre Privatsphäre Sorgen machen, aber zugleich zu den treuesten Nutzern von Facebook, Google und Amazon zählen. Früher galt: Wer »Enteignet Springer« ruft, liest nicht die BildZeitung! Wer heute gegen Facebook, Google, Amazon und Apple wettet, kann durchaus deren Stammkunde sein, ohne in Widerspruch zu seiner Position zu geraten.

In gewisser Hinsicht hat uns die Bequemlichkeit und die Faszinationskraft der digitalen Medien, haben uns die polierten Oberflächen von Smartphones, Tablets und Laptops mit Apfel-Logo zu ironischen Betrachtern unser Selbst gemacht. Nach dem gleichen Muster wie Lillie Chouliaraki (2013) es für aktuelle Formen der Solidarität mit Notleidenden gezeigt hat, leben Rezipienten in ironischer Distanz zu ihrer enthusiastischen Kritik an den Machenschaften der »bösen« Konzerne der digitalen Wirtschaft. In einer Gesellschaft, in der aber die ironische Distanz zum Gegenstand der Kritik das dominante Merkmal der Kritik ist, kann die wissenschaftliche Reflexionsinstanz dieser Praxis nicht mehr auf Ironie als Distinktionsmerkmal setzen. Dort, wo sich das Medienpublikum zwar rhetorisch erhitzt, in seinen Handlungen aber an chronischer Unterkühlung leidet, muss sich nicht auch noch die Kommunikationswissenschaft zurückziehen und im Modus der kalten Faszination Distanz wahren – sie darf es nicht, sondern, sie muss heiß laufen. Sie muss stärker als in vorangegangenen Zeiten Position beziehen, bewerten, sich einmischen – auch, wenn es ihr schwerfällt.

Literaturverzeichnis

- Chouliaraki, Lillie (2013). *The ironic spectator: solidarity in the age of post-humanitarianism*. Cambridge, Malden, MA: Polity Press.
- Debatin, Bernhard (2002). *Zwischen theoretischer Begründung und praktischer Anwendung: Medienethik auf dem Weg zur*

- kommunikationswissenschaftlichen Teildisziplin. *Publizistik*, 47(3), 259-264.
- Doctorow, Cory (2011). *Little Brother*. Reinbek bei Hamburg: rororo.
- Filipović, Alexander (2003). Niklas Luhmann ernst nehmen? (Un-) Möglichkeiten einer ironischen Ethik öffentlicher Kommunikation. In: Bernhard Debatin & Rüdiger Funiok (Hrsg.) *Kommunikations- und Medienethik*. Konstanz: UVK, 83-95.
- Funiok, Rüdiger (2007). *Medienethik. Verantwortung in der Mediengesellschaft*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- Goodell, Rae (1977). *The Visible Scientist*. Boston/Toronto: Little, Brown and Company.
- James, Carrie (2014). *Disconnected: youth, new media, and the ethics gap*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Karmasin, Matthias/Rath, Matthias/Thomaß, Barbara (2014). *Kommunikationswissenschaft als Integrationsdisziplin*. Wiesbaden: Springer VS.
- Koch, Thomas/Fröhlich, Romy/Obermaier, Magdalena (2012). Tanz auf zwei Hochzeiten. Rollenkonflikte freier Journalisten mit Nebentätigkeiten im PR-Bereich. *Medien und Kommunikationswissenschaft*, 60(4), 520-535.
- Lanier, Jaron (2010). *You are not a gadget: a manifesto* (1st ed.). New York: Alfred A. Knopf.
- Lippmann, Walter (1922). *Public opinion*. New York: Harcourt.

- Meyen, Michael (2014). Normativität in der US-Community – Ein Beitrag zu den Strukturen des kommunikationswissenschaftlichen Feldes. In: Matthias Karmasin, Matthias Rath & Barbara Thomaß (Hrsg.) Normativität in der Kommunikationswissenschaft. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 117-132.
- Morozov, Evgeny (2011). The net delusion: the dark side of internet freedom (1st ed.). New York: Public Affairs.
- Pariser, Eli (2011). The Filter Bubble. What the Internet is hiding from you. New York: Penguin Press.
- Poster, Mark (1990). The mode of information: poststructuralism and social context. Chicago: University of Chicago Press.
- Rath, Matthias (2014). Ethik der mediatisierten Welt. Grundlagen und Perspektiven. Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rheingold, Howard (2012). Net smart: how to thrive online. Cambridge, MA: MIT Press.
- Schmidt, Siegfried J. (2000). Kalte Faszination. Medien – Kultur – Wissenschaft in der Mediengesellschaft. Weilerswist: Velbrück.
- Schmidt, Siegfried J. (2003). Geschichten & Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schmidt, Siegfried J./Zurstiege, Guido (2000). Orientierung Kommunikationswissenschaft: Was sie kann, was sie will. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Sunstein, Cass R. (2007). Republic.com 2.0. Princeton: Princeton University Press.
- Turkle, Sherry (2011). Alone together. Why we expect more from technology and less from each other. New York: Basic Books.

Verzeichnisse

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Marius Albiez, Geoökologe, ist seit 2016 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Zentrums für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Dort beschäftigt er sich mit Nachhaltiger Entwicklung in Reallaboren, Bildung für Nachhaltige Entwicklung sowie mit Fragen der Transdisziplinarität.

Prof. Dr. Regina Ammicht Quinn ist Sprecherin des IZEW (gemeinsam mit Prof. Dr. Thomas Potthast). Sie interessiert sich für vieles (Ethik im Kontext von Sicherheit, gesellschaftlichen Umbrüchen, Digitalisierung, Geschlechterfragen, Religionen ...) und geht danach ins Kino.

Dr. Gero Bauer, Literatur- und Kulturwissenschaftler, ist Geschäftsführer des Zentrums für Gender- und Diversitätsforschung der Universität Tübingen. Seine Forschungsinteressen umfassen englischsprachige Literaturen von 1800 bis in die Gegenwart, Gender und Queer Studies, Film und Serie, Affect Studies sowie Post-/Decolonial Studies.

Dr. Cordula Brand, Philosophin, ist seit 2016 Geschäftsführerin des Internationalen Zentrums für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Fragen der angewandten Ethik, vor allem der Organisations- und Bioethik, Metaethik sowie Wissenschaftstheorie.

Christiane Burmeister studierte Angewandte Ethik und Politikwissenschaft in Jena, promoviert im Bereich der Medizinethik und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt »Ethik in Organisationen« des Internationalen Zentrums für Ethik in den Wissenschaften (IZEW der Universität Tübingen).

Prof. Dr. Julia Dietrich vertritt die Professur für Didaktik der Philosophie und Ethik an der Freien Universität Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind u. a.: Allgemeine und Angewandte Ethik und ihre Methodologie, Didaktik der Philosophie/Ethik, Theorien der Leiblichkeit/des Schmerzes.

Prof. Dr. Jörg Eisele ist Lehrstuhlinhaber des Deutschen und Europäischen Straf- und Strafprozessrechts, Wirtschaftsstrafrechts und Computerstrafrechts in Tübingen. Zu seinen Schwerpunkten zählen neben der allgemeinen Dogmatik u. a. das Sexual- und das Korruptionsstrafrecht sowie der europäische und internationale Rahmen.

Friedrich Gabel, Philosoph, ist seit 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Internationalen Zentrums für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Fragen der Gerechtigkeit, Katastrophensicherheit und Sicherheit und Exklusion.

Dr. Thomas Gauly ist Managing Partner und Gründer von GAULY ADVISORS. Als Kommunikationsexperte begleitet er nationale und internationale Unternehmen in Krisen- und Sondersituationen, M&A-Transaktionen sowie Börsengängen in den Bereichen Unternehmens- und Finanzkommunikation.

PD Dr. Jessica Heesen, Philosophin, ist Leiterin der Nachwuchsforschungsgruppe Medienethik am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Forschungsschwerpunkte: Praktische Philosophie, Ethik, Informations- und Medienethik, Sicherheitsethik, Technikphilosophie, Sozialphilosophie, Wissenschaftstheorie.

Dr. Wolfgang Hellmich, Studium der Politikwissenschaft und des Öffentlichen Rechts, Promotion in Philosophie, ausgebildeter Redakteur, arbeitet im Büro des Oberbürgermeisters, Rathaus Landeshauptstadt Stuttgart. Lehrbeauftragter am Internationalen Institut für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen.

Dr. Florian Heusinger v. Waldegge, Philosoph, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaften der Universität Paderborn und am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen u. a. in der anwendungsbezogenen Ethik, der Metaethik sowie der Technik- und Sozialphilosophie.

Prof. Dr. Matthias Kaiser ist Leiter des Zentrums für Wissenschaftstheorie an der Universität Bergen (Norwegen). Er beschäftigt sich mit Wissenschaftstheorie, Ethik der Wissenschaft und Technologie und insbesondere mit Food Ethics.

Prof. Dr. Matthias Kettner ist Professor für Philosophie und Diplompsychologe. Seit 2002 Lehrstuhl für Praktische Philosophie an der Universität Witten/Herdecke. Seit 2008 Forschungsdekan der Fakultät für Kulturreflexion und Koordinator des Studiengangs Philosophie, Politik und Ökonomik. Forschungsschwerpunkte: Diskursethik, Ethik in

Wirtschaft und Medizin, Rationalitätstheorie, Kulturtheorie, Psychoanalyse.

Dr. Jutta Krautter, Rhetorikerin, war u. a. tätig im Projekt Ethik der Werbung (Dr. Uta Müller & Prof. Dr. Guido Zurstiege) am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Seit 2016 arbeitet sie im Projekt »Jugend präsentiert«. Zu ihren Forschungsgebieten zählen Wissenstransfer, Ethik & Rhetorik.

Dr. Ralf Lutz, Theologe und Psychologe, Leiter eines DFG-Forschungsprojekts zur Bedeutung der Emotionen für die Handlungsmotivation. Forschungsschwerpunkte sind unter anderem Grundlegungsfragen der theologischen und philosophischen Ethik, aber auch anwendungsbezogene Fragen, etwa aus der Medizinethik.

Dr. Simon Meisch, Ethiker und Politikwissenschaftler, forscht am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen zu Aspekten von Nachhaltiger Entwicklung und insbesondere zu ethischen und erkenntnistheoretischen Fragen in den Wasserwissenschaften und der Wasser-Governance.

Prof. em. Dr. theol. Dietmar Mieth, 1981-2008 Prof. für Theologische Ethik/Sozialethik an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Tübingen. Seit 2009 Fellow am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt. Forschungsschwerpunkte: sozial-, bio- und sportethischen Themen, Werk Meister Eckharts.

Prof. Dr. Albrecht Müller ist Professor an der Hochschule für Wirtschaft und Umwelt Nürtingen-Geislingen. Seine Lehr- und Forschungsthemen sind Umweltethik, Planungsethik, Wirtschaftsethik, Partizipation

und Mediation. Er leitete die Koordinationsstelle Wirtschaft und Umwelt und ist Ethikbeauftragter der Hochschule.

Dr. Sebastian Ostritsch, Philosoph, ist seit 2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die klassische deutsche Philosophie, Philosophie der Zeit und Ewigkeit, Philosophie der Existenz sowie Fragen der Metaethik und der angewandten Ethik.

Dr. Eugen Pissarskoi studierte Philosophie und Volkswirtschaftslehre und ist seit 2017 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Umweltethik, Entscheidungstheorie und Philosophie der Ökonomik.

Dr. Wolfgang Polleichtner, Klassischer Philologe, ist seit 2016 Akademischer Rat im Philologischen Seminar der Universität Tübingen. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Fachdidaktik der Klassischen Sprachen, der Platonismus und Vergil.

Prof. Dr. Thomas Potthast, Biologe und Philosoph, ist Professor für Ethik, Theorie und Biowissenschaften und – zusammen mit Regina Ammicht Quinn – Leiter des Internationalen Zentrums für Ethik in den Wissenschaften an der Universität Tübingen. Er forscht und lehrt zu inter- und transdisziplinären Themen im Schnittfeld zwischen Wissenschaften und gesellschaftspolitischen Problemstellungen.

Laura Schelenz ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen.

Sie arbeitet im Projekt ELISA zu den ethischen Implikationen des IT-Exports nach Subsahara-Afrika. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Entwicklung, Gender und digitale Technologien.

Kerstin Schopp, Biologin und Afrikawissenschaftlerin, ist seit 2016 am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen tätig. Ihre Forschungsinteressen liegen bei sozial-ökologischen Folgen von Infrastrukturprojekten und Umsiedlungsmaßnahmen auf dem afrikanischen Kontinent, der historischen und politischen Bedeutung der Reiterstatue in Windhoek, Namibia, und Fragen der Nachhaltigen Entwicklung.

Prof. Dr. Ralf Stoecker ist seit 2013 Professor für Praktische Philosophie an der Universität Bielefeld. Nach dem Studium in Hamburg und Heidelberg und der Promotion und Habilitation in Bielefeld war er u. a. von 2005 bis 2013 Professor für Angewandte Ethik an der Universität Potsdam. Seine Arbeitsfelder liegen in verschiedenen Bereichen der praktischen Philosophie. Arbeitsschwerpunkte sind die Angewandte Ethik (Leben und Tod, Autonomie), Menschenwürde und Handlungstheorie.

Dr. Nadine Strauß, Kommunikationswissenschaftlerin, ist seit Mai 2018 Postdoc am Media Innovation Lab an der Universität Wien. Ihre Forschungsinteressen fokussieren sich auf politische Kommunikation, Nachrichtenkonsum, Medienethik sowie Finanzkommunikation, Public Relations und Digital Diplomacy.

Dr. Marcel Vondermaßen, Philosoph, ist seit 2016 Mitarbeiter des Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften der Universität Tübingen. Seine Forschungsschwerpunkte sind Identitätskonzepte von

Gruppen und Individuen, Anerkennungstheorie, angewandte/post-strukturalistische Ethik, Intersexualität.

Prof. Dr. med. Dr. phil. Urban Wiesing, Arzt und Philosoph, ist seit 1998 Inhaber des Lehrstuhls für Ethik in der Medizin an der Universität Tübingen. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen wissenschaftstheoretische Fragestellungen der Medizin und die ethischen Herausforderungen in der Medizin angesichts neuerer technischer Entwicklungen.

Prof. Dr. Guido Zurstiege, Lehrstuhl für Medienwissenschaft, Empirische Medienforschung an der Universität Tübingen, Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Anglistik und Wirtschaftspolitik in Münster. Arbeitsschwerpunkte: Werbung, Unternehmenskommunikation, strategische Kommunikation, Gesundheitskommunikation, Rezeptions- und Wirkungsforschung.

Schriftenverzeichnis von Dr. Uta Müller (Auswahl)

Monographie

Rationalität und Subjektivität in den Sozialwissenschaften. (Diss.)
Würzburg 1990.

Herausgeberschaften

Ethik in den Kulturen – Kulturen in der Ethik. Eine Festschrift für
Regina Ammicht Quinn. Tübingen: Narr/Francke/Attempto 2017
(mit Cordula Brand, Jessica Heesen, Birgit Kröber und Thomas
Potthast).

Wem gehört der menschliche Körper? Ethische, rechtliche und soziale
Aspekte der Kommerzialisierung des menschlichen Körpers. Pa-
derborn: Mentis 2010 (mit Thomas Potthast und Beate Herrmann).

Ethik und Ästhetik der Gewalt. Paderborn: Mentis 2006 (mit Julia Diet-
rich).

Beiträge in Büchern und Zeitschriften

Ethics of Biogerontology: A Teaching Concept. In: International Jour-
nal of Ethics Education, 4:3:1, 2018. [http://link.springer.com/ar-
ticle/10.1007/s40889-018-0048-4](http://link.springer.com/article/10.1007/s40889-018-0048-4) (Stand: 25. 06. 2018) (mit Leona

Litterst, Zoé Rheinsberg, Mone Spindler, Hans-Jörg Ehni, Julia Dietrich).

Friedensliebe als Ziel der Lehramtsausbildung: Ethische und didaktische Perspektiven. In: Meisch, Simon/Jäger, Uli/Nielebock, Thomas (Hrsg.) *Erziehung zur Friedensliebe. Annäherungen an ein Ziel aus der Landesverfassung Baden-Württemberg*. Baden-Baden: Nomos 2018, 187-206.

Ethik der Werbung in Zeiten der Digitalisierung. In: Liesem, Kerstin/Rademacher, Lars (Hrsg.) *Die Macht der Strategischen Kommunikation*. Baden-Baden: Nomos, 2018, 141-157 (mit Markus Feiks, Jutta Krautter und Guido Zurstiege).

Ein neues Modell der Präventionsmedizin auf biogerontologischer Grundlage? In: Kessler, Sebastian/Fangerau, Heiner/Wiesing, Urban (Hrsg.) *Präventionsentscheidungen. Zur Geschichte und Ethik der Gesundheitsvorsorge im 21. Jahrhundert*. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2017, 93-127 (mit Hans-Jörg Ehni).

Who is Responsible? Institutions of Self-Control and the Spread of Problematic Online Advertising. In: Haase, Michaela (Hrsg.) *Economic Responsibility*. Wiesbaden: Springer, 2017, 101-124 (mit Jutta Krautter, Markus Feiks, Guido Zurstiege).

Ethische Reflexionsweisen (in) der Sterbebegleitung. *Praxis Palliative Care*, 34, 2017, 17-18 (mit Christiane Burmeister und Cordula Brand).

The Role of Physical Experience for Ethical Decisions. In: Brand, Cordula/ Heesen, Jessica/ Kröber, Birgit/ Müller, Uta/ Potthast, Thomas (Hrsg.) *Ethik in den Kulturen – Kulturen in der Ethik*.

Eine Festschrift für Regina Ammicht Quinn. Tübingen: Narr/Francke/Attempto, 2017, 243-250.

Ethische Entscheidungsfindung in der beruflichen Praxis: Didaktische Herausforderungen im Spannungsfeld von Erfahrungswissen und Theorie am Beispiel des Weiterbildungsangebotes »Ethik in Organisationen«. In: Dietrich, Julia/Rohbeck, Johannes/Brand, Cordula (Hrsg.) Empirische Forschung in der Philosophie- und Ethikdidaktik. Jahrbuch für Didaktik der Philosophie und Ethik. Dresden: Thelem, 2016, 236-257 (mit Robert Ranisch, Christiane Burmeister, Cordula Brand)

Eine neue Medizin gegen das Altern? Ein Lehrkonzept zu ethischen Fragen der biologischen Alter(n)sforschung. In: Dietrich, Julia/Brand, Cordula/Rohbeck, Johannes (Hrsg.) Empirische Forschung in der Philosophie- und Ethikdidaktik. Dresden: Thelem, 2016, 218-235 (mit Mone Spindler, Leona Litterst, Zoé Rheinsberg, Barbara Lohner, Hans-Jörg Ehni, Julia Dietrich).

The kind of perception that humans and animals share. In: Olsson, I. Anna et al. (Hrsg.) Food Futures. Ethics, Science and Culture. Wageningen Academic Publishers, 181-186.

Ethik im Fachunterricht – grundlegende Überlegungen und praktische Umsetzungen. In: Seminar 2/2016, Zeitschrift des Bundesarbeitskreises der Seminar- und Fachleiter/innen (BAK), 70-84 (mit Carla Stelzer).

Welche ethischen Fragen wirft die Biogerontologie auf? In: Spindler, Mone/Dietrich, Julia/Ehni, Hans-Jörg (Hrsg.) Diskurs Biogerontologie. Wiesbaden: Springer, 2016, 55-87 (mit Julia Dietrich).

- Baukasten für die Praxis: Vorschläge für Lerneinheiten; Erfahrungsberichte aus acht Lehrveranstaltungen. In: Spindler, Mone/Dietrich, Julia/Ehni, Hans-Jörg (Hrsg.) *Diskurs Bioerontologie*. Wiesbaden: Springer, 2016, 153-259 (mit Mone Spindler und Barbara Lohner).
- Die Sozialität der Werbeproduktion als berufsethisches Problem. In: Zurstiege, Guido; Schlütz, Daniela (Hrsg.) *Sozialität und Werbung*. Köln: Herbert von Halem, 2016, 13-25 (mit Markus Feiks, Jutta Krautter, Guido Zurstiege).
- Ethik der Werbung im digitalen Zeitalter. In: Ammicht Quinn, Regina; Potthast, Thomas (Hrsg.) *Ethik in den Wissenschaften*. Tübingen: IZEW, 2015, 239-246.
- Wie sieht gutes Altern aus? *Ludwigshafener Ethische Rundschau* 3, 2014, 6-10. http://heinrich-pesch-haus.de/wp-content/uploads/HPH_LER_2014-03.pdf (Stand 25. 06. 2018)
- Die Rolle von Körpernormierungen bei Jugendlichen: Reflexion ethischer Fragen. In: Runtenberg, Christa/ Rohbeck, Johannes (Hrsg.) *Angewandte Philosophie. Jahrbuch für Didaktik der Philosophie und Ethik 2011*. Dresden: Thelem, 2012, 107-118.
- Geteilte Wahrnehmung bei Menschen und Tieren. In: Hoffstadt, Christian et al. (Hrsg.) *Humana-Animalia. Mensch und Tier in Medizin, Philosophie und Kultur*. Bochum/Freiburg: Projektverlag, 2012, 27-43.
- Ethische Fragen des Alterns. In: Internationales Zentrum für Ethik in den Wissenschaften (IZEW) (Hrsg.) *Jahresbericht 2010*. Tübingen: IZEW, 2011, 7-9.

- Der moralische Pluralismus als Herausforderung für die Bioethik. In: Covic, Ante (Hrsg.) *Integrative Bioethik und Pluriperspektivismus. Sankt Augustin: Academia, 2010, 113-122.*
- Zum Verhältnis von Körperlichkeit und Körpernormen: ethische Überlegungen. In: Mehlmann, Sabine/ Ruby, Sigrid (Hrsg.) »Für Dein Alter siehst Du gut aus!« Von der Un/Sichtbarkeit des alternenden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. *Multidisziplinäre Perspektiven. Bielefeld: Transcript 2010, 154-176.*
- Ethische Überlegungen zum Verhältnis von Körperlichkeit und Unverfügbarkeit. In: Potthast, Thomas/ Herrmann, Beate/ Müller, Uta (Hrsg.) *Wem gehört der menschliche Körper? Ethische, rechtliche und soziale Aspekte der Kommerzialisierung des menschlichen Körpers und seiner Teile. Paderborn: Mentis, 2010, 61-74.*
- Einleitung: Ethische, rechtliche und soziale Aspekte der Kommerzialisierung des menschlichen Körpers und seiner Teile. In: Potthast, Thomas/ Herrmann, Beate/ Müller, Uta (Hrsg.) *Wem gehört der menschliche Körper? Ethische, rechtliche und soziale Aspekte des menschlichen Körpers und seiner Teile. Paderborn: Mentis, 2010, 9-22 (mit Thomas Potthast und Beate Herrmann).*
- Wahrnehmung bei Menschen und Tieren. In: Schweidler, Walter (Hrsg.) *Wert und Würde der nichtmenschlichen Kreatur. Sankt Augustin: Academia, 2009, 25-35.*
- »Verantwortung wahrnehmen« in der Hochschuldidaktik. In: Fehling, Jochen (Hrsg.) *Ethik als Schlüsselkompetenz in Bachelor-Studiengängen. Tübingen: IZEW, 2009 (mit Julia Dietrich und Martin Ostermann).*

- Zwischen Biowissenschaften und Konstruktivismus. Zur Frage des Körperbewusstseins in der Medizin. In: Michl, Susanne/ Potthast, Thomas/ Wiesing, Urban (Hrsg.) Pluralität in der Medizin. Werte – Methoden – Theorien. Freiburg/Br./München: Alber, 2008, 195-209.
- Rezension zu Ehm, Simone/ Schicktanz, Silke (Hrsg.) Körper als Maß? Biomedizinische Eingriffe und ihre Auswirkungen auf Körper- und Identitätsverständnisse. Stuttgart 2006. *Medicine Health Care and Philosophy*, 2008, 364-365.
- Zum Verhältnis von Körperlichkeit und Unverfügbarkeit. *Zeitschrift für medizinische Ethik* 54, 2008, 73-80.
- Körperlichkeit, Glück und Sport – philosophische Perspektiven. *Sportwissenschaft*, 1, 2007, 38-51.
- Glück. Zwischen Philosophie und Sozialwissenschaften. In: Berendes, Jochen (Hrsg.) *Autonomie durch Verantwortung. Impulse für die Ethik in den Wissenschaften*. Paderborn: Mentis, 2007, 161-175.
- Gewalt und Körperlichkeit – eine philosophische Perspektive. In: Dietrich, Julia/ Müller-Koch, Uta (Hrsg.) *Ethik und Ästhetik der Gewalt*. Paderborn: Mentis, 2006, 243-259.
- Medizinethik im Ethisch-Philosophischen Grundlagenstudium. In: Maring, Matthias (Hrsg.) *Ethisch-Philosophisches Grundlagenstudium 2. Ein Projektbuch*. Münster: Lit, 2005, 209-218.
- Universalistische und relativistische Ansätze in der Ethik. In: Maring, Matthias (Hrsg.) *Ethisch-Philosophisches Grundlagenstudium. Ein Studienbuch*. Münster: Lit, 2004, 110-125.

Kein Lehramt ohne Ethik. In: *attempto!* – Forum der Universität Tübingen: Univ, 5, 2004, 32.

Mäusefallmaschine und Mohlsches Mikroskop. In: *attempto!* – Forum der Universität Tübingen: Univ, 4, 2002.

Verschiedene Artikel für die deutsche Ausgabe der Microsoft-Enzyklopädie ENCARTA: Glück, Zeit etc., außerdem zu verschiedenen deutschen Philosophen: Walter Schulz, Siegfried Kracauer et al.

Ethik in Serie

TV-Serien entwickeln sich zunehmend zu Erzählformaten, die ihr Publikum in die Auseinandersetzung mit ethischen Fragen der Lebenswelt verwickeln wollen. Daher besitzt der Titel dieser Festschrift »Ethik in Serie« mehrere Bedeutungsebenen. Dies betrifft erstens den Gegenstand. Die Beiträge in diesem Band beschäftigen sich mit ethischen Fragen, die vor allem in Serien aufgeworfen werden. Zugleich thematisieren sie, inwiefern diese Formate moralische Fragen angemessen adressieren und reflektieren. Zweitens richtet sich der Band an Lehrende, die sich im Rahmen ihrer Lehrveranstaltungen quasi »in Serie« mit ethischen Fragestellungen auseinandersetzen. Drittens ist der Band einem geschätzten Mitglied des IZEW gewidmet, der passionierten Ethikerin und Serienliebhaberin Dr. Uta Müller.

