

Heroin versus Lollipop : vergleichende Betrachtungen zu zwei zeittypischen Fernsehserien : 24 aus den Nullerjahren und Wonder Woman aus den Siebzigern

Autor(en): **Pfister, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **53 (2011)**

Heft 317

PDF erstellt am: **22.07.2024**

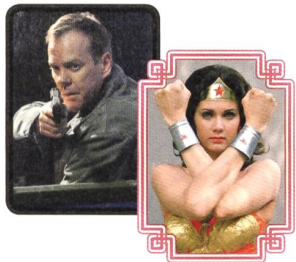
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-864272>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Heroin VERSUS Lollipop

Vergleichende Betrachtungen zu zwei zeittypischen Fernsehserien: **24** aus den Nullerjahren und **Wonder Woman** aus den Siebzigern

Im vierten Kapitel seines Romans «Der Mann ohne Eigenschaften» trifft Robert Musil eine berühmte Unterscheidung: «Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, dass er seine Daseinsberechtigung hat, dann muss es auch etwas geben, das man Möglichkeits-sinn nennen kann.» Um eine präzise Charakterisierung dieser beiden Lebenseinstellungen ist Ingenieur Musil, dem es bekanntlich gleichermassen um die Genauigkeit wie um die Seele zu tun ist, nicht verlegen: «So liesse sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken, und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.»

Könnte es sein, dass der «Wirklichkeitssinn», anders gesagt, das unbezähmbare Verlangen nach wirklichkeitsgetreuen, also realistischen Darstellungen der Welt das Kreuz der Kultur zu Beginn des dritten Jahrtausends ist? Zumindest Filme, die kommerziell erfolgreich sein wollen, scheinen «das, was ist» heute viel ernster zu nehmen als «das, was nicht ist». Was mitunter auch darauf hinauslaufen kann, dem Betrachter etwas, was vielleicht gar nicht in so ausgeprägtem Masse «ist», als etwas ganz und gar Unausweichliches zu verkaufen.

Die Möglichkeit weiss natürlich ganz genau, was es heisst, zur Wirklichkeit zu gerinnen. Normalerweise ist es genau das, was sie – auf Kosten anderer Möglichkeiten – will. Oder wenigstens das, was ihre Erfinder oder Entwerfer wollen. Pilotfilme sind zum Beispiel Möglichkeiten, deren Wirklichkeit man Fernsehserie nennt. Ein solcher Pilotfilm wurde im vergangenen Frühling von David E. Kelley, dem Erfinder der sehr erfolgreichen Juristen-Serien «Ally McBeal» oder «Boston Legal», für Warner Bros. produziert. Es handelte sich um ein Remake der Kultserie «Wonder Woman» aus den siebziger Jahren. Adrienne Palicki sollte als blau-weiss-rote Comic-Superheldin das Wahrheitslasso schwingen und mit dem unsichtbaren Flugzeug auf Bösewicht-erjagd gehen. Doch der Chefetage des Senders NBC sagte der Pilot nicht zu. Die Rückkehr von «Wonder Woman» auf den Fernsehbildschirm wird vorerst pure Möglichkeit bleiben, mit Musil zu reden, ein «feineres Gespinnst von Dunst, Einbildung, Träume-ri und Konjunktiven». Vielleicht ist das auch gut so, denn möglicherweise will nicht wirklich jede Möglichkeit wirklich werden.

Vom Nutzen des Folterns

«The real thing» war im vergangenen Jahrzehnt mit acht Staffeln zwischen 2001 und 2010 die Fernsehserie «24» rund um den von Kiefer Sutherland gespielten Geheimagenten Jack Bauer. (Für 2012 ist ein Kinofilm angekündigt.) Was «24» zu einem Glanzstück des Realismus macht, ist die Echtzeit-Struktur. Die Agenten der in Los Angeles angesiedelten Counter Terrorist Unit CTU werden beispielsweise morgens um sieben Uhr mit einem Attentat, einer Erpressung oder irgendeiner anderen schrecklichen Weltbedrohung konfrontiert und haben dann genau vierundzwanzig Stunden Zeit, um das Böse zu besiegen. Der Zuschauer verfolgt das Geschehen – wie in Fred Zinnemanns *HIGH NOON* oder in Alfred Hitchcocks *ROPE* – Sekunde für Sekunde, ohne Rückblenden, ohne Zeitlupen.

Doch der Realismus von «24» beschränkt sich nicht auf das Erzählen in Echtzeit. Insbesondere scheinen die Schreiber der Erfolgsserie (diverse Emmys und Golden Globes) über hochsensible Antennen für die Entwicklungen ihrer Zeit zu verfügen: Die erste Folge wurde keine zwei Monate nach der Zerstörung der New Yorker Zwillingtürme, am 6. November 2001, ausgestrahlt. Und die Figur des rechtschaffenen, afroamerikanischen Präsidenten David Palmer (Staffeln 1 bis 5, 2001 bis 2006) nahm den 2008 gewählten Barack Obama vorweg.

Bald wurden jedoch moralische Einwände gegen die Serie laut. In der Schweiz verklagte ein Anwalt das Schweizer Fernsehen, weil in den ersten fünf Staffeln 67 Folterszenen gezeigt würden. Es wurden Zusammenhänge zwischen Jack Bauers brutalen Ermittlungsmethoden und den von der Bush-Regierung teilweise gutgeheissenen Folterpraktiken der US-Armee hergestellt. Menschenrechtsaktivisten, aber auch ein besorgter General suchten darum das Gespräch mit den Drehbuchschreibern; an der juristischen Fakultät der New York University fand eine Tagung über die selbstverständliche Darstellung des Folterns in «24» statt. Und im «Guardian» analysierte der Philosoph Slavoj Žižek die von der Serie portierte Lüge, Folterer im Dienste des Vaterlands oder gar der Rettung der Welt könnten «ihre menschliche Würde wahren» und seien Helden von «tragisch-ethischer Grösse». Für Žižek sind Jack Bauer & Co. die «Himmler von Hollywood».

Die im angelsächsischen Raum besonders populäre Ethik des Utilitarismus leitet den Wert einer Handlung von ihren Folgen, sprich von ihrem Nutzen ab. Die Utilitaristen gefallen sich darin, möglichst absurde Konstellationen zu konstruieren, in denen man sich zwischen zwei haarsträubenden Übeln entscheiden muss, auch wenn es in unserem Leben meistens nicht darum geht, ob wir jemanden foltern dürfen, um die Welt zu retten. Wenn wir aber eine allgemeingültige moralische Lehre aus «24» ziehen wollen, steht sie im extremen Gegensatz zum Denken Kants, der das Gebot formulierte, einen Menschen nicht als Mittel, sondern immer als Zweck zu betrachten. Der «24»-Imperativ dagegen lautet: Erwäge stets, wie du mit anderen Menschen umspringen musst, um einen bestimmten Effekt zu erreichen! Instrumentalisier sie, wo du nur kannst!

Zeitdruck, Transparenz, Lustfeindlichkeit

Vielleicht aber ist das Problem von «24» gar nicht nur moralisch im engeren Sinne. Die ästhetischen und existenziellen Dimensionen dieser gethetzten Welt sind nicht zu unterschätzen. Das Echtzeit-Prinzip, wirksam inszeniert durch den Herzschlagrhythmus und die eingeblendete Uhr, geht Hand in Hand mit einem künstlichen *Zeitdruck*, der jegliches Nachdenken verunmöglicht. Als nach einer Giftgasattacke auf die Geheimdienstzentrale ein Psychologe eine traumatisierte Agentin durch ein Gespräch wieder arbeitsfähig zu machen versucht, unterbricht Jack Bauer rüde: «We don't have an extended period of time.» Unter Zeitdruck kann man keine Probleme lösen – man kann sich nur den Weg freischiessen und dem Zwang des Faktischen gehorchen. Tun, was getan werden muss. «That's the way the world works», höhnt einer der nihilistischsten Zyniker unter den Erzhalunken von «24».

Dialog und Verständigung werden von einer *totalen Transparenz* abgelöst. Weniger als das Innenleben von Menschen interessiert, wo sie sich aufhalten und was sie tun, und diese Information wird dank Spitzentechnik sichtbar gemacht und an jeden Ort übertragen. In dieser gläsernen Welt ist Verstehen kein Prozess, sondern ein blosser Akt des Kopierens. Wenn er seinen Helfern in der Zentrale übers Handy Anweisungen gibt, schliesst Jack Bauer in der Regel mit: «Copy that?»

Schliesslich beeindruckt die *Lustfeindlichkeit* der Serie. Nie darf es Agent Bauer geniessen, dass er Hunderten das Leben gerettet hat. Immer kommt er vom Regen in die Traufe. Die seltenen Liebesszenen sind ungelent und fallen im Vergleich mit den Action-Szenen ab. Nicht einmal der enthaltsame Charme des einsamen Westernhelden ist Jack ver-gönnt. Er ist ein Odysseus am Mast, ein Christus am Kreuz oder vielleicht nur: eine funktionierende Maschine.

Das ist vielleicht das stärkste Zeichen der Zeit. Gibt es einen lustloseren Superhelden als Christian Bale's Batman in *THE DARK KNIGHT* (2008)? Und warum erledigt James Bond seine Gegner heute nicht mehr mit den witzigen Sprüchen Sean Connerys und Roger Moores, sondern muss schwitzen, bluten und ächzen wie Daniel Craig?

Die Kunst der Dauerstimulation

Notabene: Hier wird nicht bestritten, dass «24» brillant gemacht ist, dass man mit einer Staffel nicht mehr aufhören kann, wenn man einmal angefangen hat – weil der Spannungsaufbau, die Cliffhanger, die überraschenden Wendungen einen einfach nicht zu Bett gehen lassen. Erstklassiges Handwerk. Doch die Serie funktioniert nach demselben Reiz-Reaktions-Muster, das auch Jack Bauer andauernd anwendet. Was muss ich tun, damit der andere so und so reagiert. Was muss ich tun, damit der Zuschauer süchtig wird? Ich muss sein Verlangen nach Spannung virtuos bedienen. «24» funktioniert wie Heroin. Und wir schlaflosen Zuschauer gleichen jenen Laborratten in den Versuchen des Neuropsychologen James Olds in den fünfziger Jahren, die per Knopfdruck über eine Elektrode das «Lustzentrum» ihres Gehirns siebentausendmal pro Stunde stimulierten, bis sie vor Erschöpfung starben.

