



Grundlagen für eine ethische Filmanalyse

Figurenmoral und Rezeption am Beispiel von TROPA DE ELITE und DEXTER

Gerhard Jens Lüdeker, Universität Bremen

Einleitung

Der Begriff ‚Moral‘ umfasst die Handlungsregeln, die Werte und die Normen einer Gesellschaft, durch die gemeinschaftliches Leben geordnet und ermöglicht wird. In der Disziplin der Ethik werden diese Handlungsregeln, Werte und Normen entweder nach den Möglichkeiten ihrer Begründung befragt oder schlicht beschrieben. Weil filmische Erzählungen meistens menschliches oder anthropomorphes Leben und Handeln zum Gegenstand haben, besitzen sie naturgemäß vielfältige moralische Eigenschaften. Diese Eigenschaften beeinflussen oder steuern die Rezeption der filmischen Erzählung und können ihr einen expliziten oder impliziten Sinn verleihen, der in den Bereich der Ethik fällt. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass zwar immer wieder die Rede von Moral – der Geschichte, der Figuren, der Darstellung, etc. – ist, wenn es um Filme wie beispielsweise DER FREIE WILLE, A CLOCKWORK ORANGE, MINORITY REPORT, DEAD MAN WALKING, DER UNTERGANG, etc. geht, bisher aber kein systematischer filmwissenschaftlicher Ansatz existiert, der dieser häufig stark subjektiven Rede eine analytische Basis verschafft.

Außerhalb der Filmwissenschaft beschäftigen sich diverse Disziplinen mit den ethischen Aspekten ihres Gegenstandes. So diskutieren Künstler, Gelehrte und die gemeine Öffentlichkeit seit Jahrtausenden immer wieder den Zusammenhang von Kunst und Moral beziehungsweise Ethik und Ästhetik. Im Wesentlichen geht es darum, welche Rolle Moral bei der Produktion und der Rezeption von Kunst spielen sollte, eine Diskussion, die häufig auch Filme, etwa Horrorfilme, betrifft. Die Verteilung der Standpunkte ist dabei folgendermaßen gelagert: Die einen behaupten, Kunst sei von vornherein moralisch fragwürdig (Platonisten), die anderen sind überzeugt, Kunst sei ein autonomer Bereich, auf den moralische Urteile nicht appliziert werden dürften (Autonomisten) und eine ganze Reihe weiterer Kunstkompetenter ist bereit, der Kunst in unterschiedlich starkem Maße eine ethische Dimension zuzubilligen.¹ Meiner Meinung nach ist nur letztere Position haltbar, weil es sich bei Kunst um eine kommunikative, soziale Praktik handelt, die ohne ethische

¹ Dieses Thema wird eingehender diskutiert in Carroll 1998.

Kenntnisse oft nicht verständlich wäre. Beispielsweise wird die Ablehnung jedes Moralisierens in den Werken des Autonomisten Oscar Wilde erst durch die Kenntnis der Moral seiner Zeit verstehbar, gleichzeitig ist auch seine dezidiert amoralische Haltung eine ethische Position. Daraus folgt allerdings nicht, dass die ethische Bewertung von Kunst über deren Anlagen hinausgehen darf, wie die immer wieder aufflammenden Diskussionen um Gewalt in den Medien zeigen. Ein Beispiel dafür wären die frühen Gangsterfilme der 1930er Jahre: Die ernüchternde Darstellung der Prohibition und die Verwendung der Perspektive von Gangstern in Filmen wie *THE PUBLIC ENEMY* oder *SCARFACE* führten damals zu der Einführung einer gesetzlich verankerten Zensur (Hays Code), weil man diesen Filmen einen schlechten Einfluss auf die gesellschaftliche Moral unterstellte. Es ist falsch, von den inneren moralischen Strukturen eines Kunstwerks einen direkten sozialen oder personalen Effekt abzuleiten. Den Menschen ist in der Regel bewusst, dass zum Beispiel ein Spielfilm eine fingierte Als-Ob-Konstruktion ist. Trotzdem sind Rezipienten für die moralischen Eigenschaften von Kunst empfänglich.

Erzählungen jeder Art verfügen mal mehr, mal weniger über explizite oder implizite, ambivalente oder sofort greifbare ethische Implikationen, die vor allem den Überzeugungen und Handlungen ihrer Figuren und der daraus entstehenden Narration geschuldet sind.² Das bedeutet: Weil die Handlungen der Figuren immer auch moralisch sind, sind moralische Vorkenntnisse, die jeder während der Sozialisation erwirbt, für ihr Verständnis notwendig. Aufgrund dieser inhärenten moralischen Eigenschaften beschäftigt sich die Philosophin Martha Nussbaum mit literarischen Erzählungen, um aus deren Analyse Einsichten für ethische Probleme zu gewinnen. Ihrer Meinung nach steht die Eigenschaft von Erzählungen, moralische Einzelfälle am Beispiel von Individuen darzustellen, dem kontingenten und zufälligen Charakter des Lebens selbst sehr nahe (vgl. Nussbaum 1992 und 1994). Angelehnt an diese Vorgehensweise werden von Philosophen Filme, von denen sie glauben, dass sie ethische Probleme verhandeln, als Beispiele für ihre Theorien herangezogen (z. B. Litch 2002). Man kann sagen, Philosophen benutzen Filme gerne als „Planspiele“ der Ethik (Wulff 2005: 378). In eine ähnliche Richtung zielt die „narrative Ethik“ von Dietmar Mieth (vgl. Mieth 1976). Diese ist jedoch weniger philosophischen Konstruktionen als dem von Rosenstand beschriebenen, empirischen Umstand verpflichtet, dass der Mensch bereits als Kind viele grundlegende moralische Einsichten aus Geschichten lernt, die entweder medial oder oral vermittelt werden (vgl. Rosenstand 1994: 23ff.). In diesem Sinne versteht Mieth Erzählungen als *ethische Modelle*, welche die realen Erfahrungen des Rezipienten um fiktive erweitern (vgl. Mieth 1976). Durch den Aufbau bisher unbedachter, fremdartiger moralischer Perspektiven oder die Demonstration von Paradoxien oder Inkonsistenzen bei bestimmten moralischen Überzeugungen und Handlungen, können Erzählungen, neben der Erweiterung, auch zur Infragestellung eines bestehenden Wertehorizonts beitragen.

² Natürlich gibt es weitere ethische Aspekte, wie räumliche, ikonographische oder narratologische.

Alle diese Ansätze laufen allerdings, methodisch betrachtet, potenziell Gefahr, ihren Gegenstand interpretatorisch übermäßig zu strapazieren, weil sie möglicherweise die Ethik, die sie finden, schon selber mitbringen. Schließlich kann Kunst, gerade wenn es sich um komplexe Formen wie filmische Erzählungen handelt, von Rezipienten ethisch *variabel* wahrgenommen werden.³ Das liegt an der graduell unterschiedlichen Polyvalenz ethischer Strukturen von Kunst und gilt für semantisch mehrdeutige, wie auch für eher eindeutige, didaktische Werke im Sinne Schillers.⁴ Was darüber hinaus oftmals vernachlässigt wird, ist die „moralische Lust“ des Rezipienten, die sich vereinfacht gesagt dann einstellt, wenn seine normativen Überzeugungen bestätigt und gegenteilige *ad absurdum* geführt werden (vgl. Anz 1998: 133ff.).

Versucht man diese vielfältigen Ansätze, die sich mit Erzählungen und Ethik beschäftigen, auf einen Nenner zu bringen, dann geht es in allen Fällen um einen ethisch gewendeten *Sinn*. Versteht man *Sinn* als Ziel oder Zweck einer Handlung oder Handlungsabfolge (vgl. Thiel 2004: 810f.), dann lässt sich beispielsweise der *Sinn* einer literarischen oder filmischen Erzählung als Ergebnis sinnvollen Handelns (des Erzählens) und damit als *Sinngebilde* oder *Sinnzusammenhang* bezeichnen. Es gibt allerdings nicht nur einen *Sinn*, sondern Erzählungen können verschiedene Formen von *Sinn* erzeugen, es hängt davon ab, wonach man sie befragt. Eine Form ist der *ethische Sinn*. Hier stehen filmische Erzählungen im Zentrum und es sollen Vorarbeiten für eine Heuristik geliefert werden, die den *ethischen Sinn* von Filmern erzählungen erfassen kann. Der bis hierher erfolgte Überblick über ethische Untersuchungen von Erzählungen hat auf den Film bezogen sowohl externe, den Rezipienten betreffende, als auch immanente Aspekte ergeben, die eine entsprechende Heuristik abdecken müsste. Konkret müsste ein solches Modell mediale, ästhetische, narrative und kognitive Elemente miteinander verbinden. Die Schwerpunkte aus einem solchen Analysemodell heraus können je nach Fragestellung und Gegenstand anders gewichtet sein, sie können etwa auf der Bild- oder Kameraebene oder auf einzelnen narrativen Kategorien, wie der Erzählinstanz, liegen.⁵

Meiner Meinung nach kann man einen *Sinn* einer Erzählung in den meisten Fällen mit Hilfe der folgenden Fragestellung greifen: In was für einer erzählten Welt (*Diegese*) findet welche Geschichte (*Narration/Story*) statt, von wem wird diese Geschichte wie erlebt (*Figur*), wie wird sie vermittelt (*Perspektive, Erzählinstanz und Autor*⁶) und wer kann sie aufgrund dieser Elemente in welcher Weise verstehen? Für den Film müssen die Besonderheiten der ikonografischen Ebene, der Kamera und des Tons additiv berücksichtigt werden. Zwar verändern sich Aussagen von Erzählungen je nach Fragestellung und Blickwinkel, man

³ Auf die Variabilität bei der Rezeption von Kunst geht Carroll 1998: 134ff. näher ein.

⁴ Vgl. Schiller 1879. Zur Polyvalenz als Problem der Medienethik vgl. Leschke 2001: 201ff.

⁵ Überlegungen zu ethischen Eigenschaften narrativer Kategorien, z. B. der Erzählsituation oder der Fokalisierung, finden sich bei Müller 2008 und bei Phelan 2005.

⁶ Mit Erzählinstanzen sind intra- oder extradiegetische, auf jeden Fall immer in audiovisueller Form repräsentierte Erzähler gemeint. Wenn andere Theoretiker abstrakte Erzählinstanzen annehmen, spreche ich von Autor bzw. Filmemacher.

kann allerdings anhand des Textes eine Aussage bzw. einen *Sinn* gegenüber anderen argumentativ plausibilisieren. Dafür muss die Analysemethode ihrem Gegenstand so angemessen sein wie möglich, das kann sie, wenn sie sich seinen *Elementen* soweit wie möglich nähert. Das bedeutet, das Forschungsziel für das Projekt einer *ethischen Filmanalyse* ist die Entwicklung einer auf die *Elemente* der filmischen Erzählung bezogenen Heuristik, die potenziell um weitere *Elemente* ergänzt werden kann oder muss.⁷ Hier wird eine solche Analyse mit dem Schwerpunkt auf die Figur innerhalb der Narration vorgestellt. Die anderen Elemente sind nicht weniger wichtig, aber die handelnde Figur ist ein zentrales Objekt der Narration, ihre Aktionen können moralische Qualitäten besitzen und sie ist Träger moralischer Überzeugungen, diese Qualitäten machen sie zu einem tragenden Element in der ethischen Rezeption und Reflexion des Films. Dennoch spielen bei meinen Überlegungen zu der Figur als Träger moralischer Eigenschaften auch Fragen der erzählten Welt, der Perspektive und der Erzählinstanz eine Rolle.

Ich werde im Folgenden meine Vorüberlegungen für eine *ethische Filmanalyse* anhand der Fernsehserie DEXTER und des Spielfilms TROPA DE ELITE entwickeln und herausarbeiten, auf welche Weise die moralische Eigenschaften von Figuren als Teil der Narration die Rezeption steuern und einen ethisch relevanten Sinn generieren können. Dabei liegt, neben den Filmfiguren, ein spezielles Augenmerk auf moralisch bedingten Emotionen und Kognitionen des Zuschauers. Eine für meine Überlegungen zentrale Rolle spielt das von mir entwickelte Konzept der *relationalen Moral*, bei dem davon ausgegangen wird, dass die Anteilnahme des Zuschauers durch die moralische Attribuierung der Figuren gesteuert wird. Eher *en passant* werde ich anhand der Serie DEXTER zeigen, dass sich der Film der *moralischen Lust* des Rezipienten nicht nur bedienen kann – indem er sie als *common sense-Moral* antizipiert und gehorsam den Held triumphieren lässt, den Bösewicht hingegen bestraft –, sondern diese durch den Einsatz bestimmter Strategien gezielt ansteuern kann, um mit ihr zu spielen und den Rezipienten dadurch in ein Wechselbad aus emotionaler Anteilnahme und moralischen Überzeugungen zu tauchen. Vor der Untersuchung dieser beiden Fallbeispiele werde ich einige Worte zur Rolle der Moral bei Konstruktion und Rezeption von Filmfiguren verlieren.

Moralische Eigenschaften von Filmfiguren und ihre Rezeption

Den hier erfolgenden Figurenanalysen unterliegt Jens Eders heuristisches Modell der *Uhr der Figur* (vgl. Eder 2008: 131ff.), wengleich es dem Gegenstand und dem Verständnis zuliebe nahezu unsichtbar im Hintergrund mitläuft. Mit diesem Modell lässt sich präzise beschreiben, wie Figuren als filmische Strukturen (*Artefakt-Ebene*) im Kopf des Zuschauers zu mentalen Modellen verknüpft werden (*fiktives Wesen*) und mit dem Selbstbild des

⁷ So ist es möglich, dass die Ebene bzw. das Element Narration einer Filmerzählung lediglich einen trivialen Sinn transportiert und sich der nicht-triviale und möglicherweise vom Autor intendierte Sinn erst durch die Berücksichtigung des audiovisuellen Stils ergibt. Beispiele dafür finden sich in der Regel bei Filmmachern mit einem besonders ausgeprägten individuellen Stil, wie den Autoren der Berliner Schule, Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro, Alain Resnais, etc.

Zuschauers auf Basis seiner Dispositionen interagieren und emotionale Reaktionen hervorrufen. Außerdem deckt die *Uhr der Figur* die Genese von Bedeutungen höherer Stufe ab (*Symbol*-Ebene) und erklärt, wie Figuren ein Indiz sein können für die Konstruktion des Films auf Grundlage außerfilmischer Kontexte, Diskurse oder Verfassungen des Produzenten (*Symptom*-Ebene) (vgl. ebd.). Figuren können also dem Zuschauer weitere, eher implizite Bedeutungsebenen eröffnen, beispielsweise bestimmte Menschen-, Gesellschafts- und Weltbilder, oder sie können die Grundlage für eine Bewertung des Films als sozialkritisch oder affirmativ, als Kriegspropaganda- oder Antikriegsfilm sein. Diese höheren Bedeutungsebenen haben vielfach ethische Aspekte. Sie resultieren aus der Wahrnehmung der empirisch zugänglichen Strukturen der Figur als Artefakt und der Evaluation des daraus generierten mentalen Modells.

Die ethische Ausdeutung der Überzeugungen und Taten der Figuren führt nicht unmittelbar zur Einsicht in die *Moral von der Geschichte* oder der Moral einer bestimmten Gesellschaftsgruppe, wie etwa den Anwälten in MICHAEL CLAYTON. In erster Linie führt der Vergleich der moralischen Eigenschaften der Figuren im Film untereinander, der nach den Maßstäben der fiktionalen Welt und unter Miteinbeziehung der eigenen Überzeugungen und außerfiktionalen Maßstäbe stattfindet, zu emotionaler Anteilnahme an oder Aversion gegenüber bestimmten Figuren. Emotionale Anteilnahme an Filmfiguren ist ein komplexer Prozess, dessen wesentliche Elemente auf der filmischen Seite eine sympathische Gestaltung der Figur, die Lenkung der Aufmerksamkeit auf sie sowie die Schaffung von Nähe, insbesondere durch die Annäherung der Perspektive des Zuschauers auf die fiktionale Welt an diejenige der Figur sind.⁸ Auf Zuschauerseite müssen ein geeigneter Kontext und die entsprechenden Dispositionen vorhanden sein, um sich auf die fiktionale Welt des Films und die Figuren als Teil von ihr einzulassen. Trifft dies bei den Zuschauern zu, kann die Annäherung beider Perspektiven bei der Interaktion des Selbstbildes mit dem Modell der Figur stattfinden. Grundlage dafür sind einerseits eine fortlaufende Evaluation und Bewertung der verschiedenen Figuren, ihrer Absichten und Taten im Verlauf der Narration, filmische Strategien der Perspektivierung und Aufmerksamkeitslenkung sowie emotionale und kognitive Präferenzen und Aversionen der Rezipienten, wozu natürlich auch moralische Überzeugungen gehören (vgl. Eder 2008; Wirth/Schramm 2007: 39; Zillmann 2005).

Wulff macht zu Recht darauf aufmerksam, dass das *Moralisieren* nicht zwingend auf Grundlage der Realität erfolgen muss, sondern als Teil der Textaneignung auch als ein Sich-Einlassen auf die Werte der Diegese verstanden werden kann und notwendig zur Genese des Textes dazugehört (vgl. Wulff 2005: 378-382). Schließlich werden vielfach Erzählungen rezipiert, deren Wertesysteme den eigenen unter Umständen diametral entgegengesetzt sind. Letztendlich hängt es unter anderem vom Charakter und dem filmischen Vorwissen der Rezipienten ab, ob sie ihre eigenen moralischen Überzeugungen emphatisch ihrer

⁸ Dies sind die meiner Meinung nach wichtigsten Aspekte bei der Herstellung von emotionaler Anteilnahme an Figuren, detailliertere Erkenntnisse finden sich bei Eder 2008: 561-704.

Rezeption zu Grunde legen oder, ob sie bereit sind, sich auf fremde Werte und Normen einzulassen.

Kunst und speziell massenmediale Produkte wie Serien und Spielfilme sind Objekte der Kommunikation zwischen Sendern und Empfängern beziehungsweise Produzenten und Rezipienten. Damit die Kommunikation gelingen und ein Spielfilm erfolgreich sein kann, unterliegen ihm im Regelfall die in einem bestimmten Kulturkreis oder von einer bestimmten Zielgruppe geteilten Werte.⁹ Aus diesem Grund erlaube ich mir bei der Analyse meiner beiden Beispiele nicht nur von moralisch neutralen, sondern an einigen Stellen auch von idealisierten Zuschauern der westlichen Hemisphäre auszugehen, die rudimentär durch eine Abneigung des Tötens und keinen Hang zur Selbstjustiz gekennzeichnet sind, einem Abstraktum, dem ich hin und wieder sein Gegenteil gegenüberstellen werde. Dadurch werden beide Formen des Moralisierens, das emphatische und das tolerant-distanzierte, berücksichtigt, und erst so wird die ethische Pointe der beiden Werke greifbar.

TROPA DE ELITE: Dirty Harry leidet in Rio

Besonders in Mainstream-Filmen herrscht die Tendenz vor, die Protagonisten äußerlich so zu gestalten, dass sie als angenehm empfunden werden. Der Film folgt damit der alltagspsychologischen Annahme, äußerlich angenehme Menschen würden auch über einen positiven Charakter verfügen (vgl. Hoffner/Cantor 1991: 66). In vielen Fällen enttäuschen Filmfiguren diese Alltagsannahme nicht und verfügen bei angenehmen Äußerer tatsächlich auch über entsprechende innere Werte. Sollte dies nicht der Fall sein, so hat es oft Methode, wie im Fall des von Michael Keaton gespielten Carter Hayes in *PACIFIC HEIGHTS*, der sich auf Grundlage eines positiven äußeren Eindrucks bei einem Paar einquartiert, das er anschließend terrorisiert. In anderen Fällen, wie beispielsweise *HIGH NOON*, wird jeder Irrtum bei der Einschätzung des Zuschauers ausgeschlossen – die Bösen schauen ihren Absichten entsprechend drein und der freundliche Marshall überwindet naturgemäß seine Selbstzweifel, sein *flaw*, und verhilft dem Recht zum Sieg.¹⁰ Solche Inversionen und Kontrastierungen in der Figurengestaltung bauen entweder auf, aus der Filmgeschichte bekannten, Stereotypen auf oder sie spielen mit ihnen.¹¹ Deshalb findet man in Filmen, die als realistisch bezeichnet werden, solche Figurengestaltungen und -konfigurationen seltener, denn sie sind unrealistisch.

TROPA DE ELITE ist ein Film, der offenbar mit dem Anspruch gedreht wurde, die Zustände in den Favelas von Rio de Janeiro und die Arbeit der Polizei-Spezialeinheit BOPE im Jahr 1997 realistisch wiederzugeben, wie der Regisseur Padilha in Interviews bekräftigt hat (vgl. Laberenz/Lichterbeck 2008). Über diesen inhaltlichen Anspruch hinaus ist der Film auch

⁹ Näheres zu der Notwendigkeit gemeinsamer Überzeugungen und Gefühlsdispositionen von Kunst und Rezipienten bei Carroll 1998: 148ff.

¹⁰ Zum Konzept des ‚flawed character‘ vgl. Thompson 1999: 28ff.

¹¹ Ich stütze mich hier auf das von Schweinitz entwickelte Konzept des Stereotyps im Film, vgl. Schweinitz 2006: 42ff.

ästhetisch einem Realismus der Darstellung verpflichtet, Indiz dafür ist sein pseudo-dokumentarischer Stil, verursacht unter anderem durch Handkamera, Location Shooting und eine scheinbar zufällige, durch die Figuren verursachte Handlung. TROPA DE ELITE wurde wegen seiner drastischen Gewaltdarstellung und der scheinbar unkritischen Teilnahme für die Polizeieinheit heftig diskutiert (vgl. ebd.).

Im Zentrum des Films steht Capitao Nascimento. Er führt die Spezialeinheit BOPE an, sucht aber einen Nachfolger, weil er den gefährvollen Einsätzen und den scheinbar notwendigen, aber dennoch fragwürdigen Entscheidungen über Leben und Tod anderer Menschen physisch und psychisch nicht mehr gewachsen ist. Außerdem erwartet seine Frau ein Kind. Nascimento ist die Figur, über die der Film am meisten Informationen preisgibt. Denn er ist neben seinen beiden potenziellen Nachfolgern Neto und Matias der Protagonist, aber er ist vor allem auch der Erzähler des Films und kommentiert als solcher nicht nur das Geschehen, sondern auch seine inneren Zustände. Der Zuschauer lernt die erzählte Welt, die Diegese, in erster Linie aus seiner Perspektive kennen, der er aber nicht einfach angenähert, sondern der gegenüber er in einem relativ distanzierten, ambivalenten Verhältnis gehalten wird. Die beiden anderen Perspektiven sind die der Polizisten Neto und Matias, die jedoch von Nascimento aus dem Off kommentiert werden.¹² Nascimento wird von keinem bekannten Filmstar gespielt, der aufgrund seines Images die Einstellung des Zuschauers zu der Figur präformieren würde. Er besitzt zunächst keine äußeren Merkmale, die ihn in besonderer Weise auszeichnen und ad hoc Zu- oder Abneigung hervorrufen würden. Allerdings wird sein eher durchschnittliches Äußeres im Verlauf der Erzählung schnell durch die Art, wie er seinen Dienst ausübt, konterkariert. Er schießt bevor er Fragen stellt und lässt vermeintliche Täter oder Mitwisser foltern, von deren Schuld keineswegs ausgegangen werden kann. Gleichzeitig leidet er körperlich und psychisch unter diesem Tun. Obwohl ihn sein Gewissen plagt, nimmt er es zum Beispiel in Kauf, dass ein Kind von den örtlichen Drogendealern getötet wird, weil es nach Gewaltandrohung Informationen an ihn preisgegeben hat. Schließlich verliert er auch äußerlich zusehends die Fassung, er zittert und hat Schweißausbrüche. Auch im Umgang mit seiner schwangeren Frau, die er eigentlich liebt, wird er zusehends grober, nachdem sein Nachfolgekandidat Neto den Gangstern zum Opfer gefallen ist.

In seinen Off-Kommentaren schildert Nascimento, wie die Korruption in Politik und Polizei sowie die soziale Not aus den Favelas eine rechtsfreie, lebensgefährliche Zone gemacht haben, in der Gewalt alltäglich und der Drogenhandel die einzige Einkommensquelle ist. Auf diese Weise legitimiert er sein Handeln, das ihm in diesem Kontext notwendig erscheint. Dementsprechend besteht ein wesentlicher Teil der Selektion seines Nachfolgers aus einem unmenschlichen Drill. Es klafft keine Lücke zwischen den inneren

¹² Mit dem Begriff ‚Perspektive‘, den ich hier der Einfachheit halber verwende, beziehe mich auf Schweinitz’ Begriff der ‚Erlebensperspektive‘, demgemäß der Zuschauer die filmische Welt aus der Perspektive einer Figur wahrnimmt, also ihre Erlebnisse teilt, vgl. Schweinitz 2007: 84.

Überzeugungen Nascimento und seinen Handlungen. Ob diese auditiven Ermächtigungsstrategien neben ihm selbst auch die Zuschauer überzeugen und emotional für ihn einnehmen können hängt natürlich von ihren eigenen Überzeugungen und ihrem sozialen Kontext ab – ist aber unwahrscheinlich.

Setzt man als Zuschauer durchschnittliche Bewohner der westlichen Hemisphäre voraus, bietet sich ihnen, über die Figur Nascimento vermittelt, ein Einblick in eine fremdartige und sicherlich auch erschreckende Welt. Nascimento's Handlungen dürften wohl gegen die meisten Selbstbilder von Zuschauern verstoßen, wenn nicht gerade ein ausgeprägter Hang zu Selbstjustiz, Machtausübung oder ein Übermaß an Verständnis vorliegt. Der Film nutzt zwar mit Hilfe der Off-Kommentare und der Darstellung des psycho-physischen Leidens Strategien, um das Handeln der Figur verständlich zu machen, aber emotionale Anteilnahme erwecken will er nicht. Trotzdem ist es unmöglich, der Erzählung aus einer kritischen Distanz heraus zu folgen. Denn die authentischen und drastischen Gewaltszenen, die weniger aus Gründen der Selbstverteidigung, sondern meistens aus Selbstjustiz, Rache oder Machtdurchsetzung erfolgen, haben das Potenzial, Zuschauer emotional zu involvieren, indem sie ihre moralischen Einstellungen verletzen und wahrscheinlich Ekel und Abscheu oder etwa eine moralische Verurteilung der Handlungen provozieren.¹³ Kurz, das Verhalten und die moralischen Überzeugungen der hier zunächst isoliert betrachteten Figur Nascimento können starke Emotionen hervorrufen, die aber kaum positiv für sie ausfallen dürften.

DEXTER: außen Earl – innen Paria

Das ist bei Dexter Morgan, dem Protagonisten der Fernsehserie DEXTER, ganz anders. Dexter arbeitet tagsüber als Analyst für Blutspritzer bei der Mordkommission von Miami und folgt nachts einem Tötungsdrang, dem allerdings nur schuldige Verbrecher, die der Justiz entgangen sind, zum Opfer fallen. Dexter ist also ein Serienkiller, trotzdem ist die Kritik einhellig der Meinung, dass die Figur „Charme“ (Hartmann 2009) besitze, „sympathisch“ (Tinchev) und „der knuffigste Soziopath der Filmgeschichte“ (Moldenhauer 2008) sei. Die Serie präsentiert einen moralisch devianten Protagonisten, der offenbar in sehr starkem Ausmaß die moralische Anteilnahme der Zuschauer wecken kann. Zwei Fragen drängen sich auf: Wie vollzieht sich diese positive Gestaltung einer eigentlich negativen Figur, und zu welchem Zweck beziehungsweise mit welchem Sinn wird das gemacht?¹⁴

Dexter wird von Michael C. Hall als sportlicher, gutaussehender und äußerlich angenehmer Zeitgenosse gespielt. Dexter verfügt nicht über die Erscheinung eines Monsters, wie etwa der antagonistische Serienkiller Buffalo Bill in *THE SILENCE OF THE LAMBS*, sondern bei ihm findet eine Inversion des bereits erwähnten alltagspsychologischen Schemas statt, weil

¹³ Ich beziehe mich auf die Forschungen zum Zusammenhang von Moral und Emotionen von z. B. Zillmann 2005; Hoffner/Cantor 1991: 84 und Eder 2008: 647-704, wo man weitere Literaturhinweise findet. Eine philosophische Reflexion dieses Themas findet sich in Hauskeller 2001: 213-218.

¹⁴ Im Verlauf dieser Analyse ziehe ich die Staffeln 1-3 der Serie DEXTER in der Regel zusammen.

seine freundliche Gestalt über sein eigentliches Wesen hinwegtäuscht. Seine wahre Natur zeigt er nur nachts, dann verliert er zeitweise seine äußere Freundlichkeit. Anders als in TROPA DE ELITE, wo das Geschehen zwar überwiegend über die Perspektive von Capitao Nascimento vermittelt wird, aber auch über seine möglichen Nachfolger Neto und Matias, teilt der Zuschauer in dieser Serie fast ausschließlich die Perspektive von Dexter. Wie bei dem brasilianischen Film gibt Dexter seine Gedanken an die Zuschauer über Off-Kommentare weiter, allerdings reflektiert er in einem sehr viel stärkeren Maße seine eigenen Befindlichkeiten. Dexter, der als Kind durch den Anblick der Ermordung seiner Mutter traumatisiert wurde und bei seinem Ziehvater Harry aufwuchs, hadert mit seiner Identität, mit der Frage, ob er Mensch oder gefühl- und gewissenloses Monster ist. Sein anderes Problem ist die Aufrechterhaltung seiner bürgerlichen Fassade. Denn er ist nicht nur Serienkiller und Mitarbeiter der Polizei, sondern auch ein fürsorglicher Bruder, der sich um seine unsichere und ungeschickte Halbschwester Debra kümmert, die auch bei der Mordkommission ist. Außerdem ist er der Freund einer labilen Frau mit zwei Kindern, einer Familie, der er sich mehr und mehr verbunden fühlt, bis zu der Hochzeit und der Geburt eines gemeinsamen Kindes. Der Zuschauer erfährt schon bald, dass Dexter seine äußerlich normale Existenz nicht einfach nur zur Tarnung aufrechterhält, sondern dass er auch emotional in vielfältige berufliche, freundschaftliche und familiäre Gefühlsgeflechte verwoben ist. In das so entstehende fiktive Wesen müssen jedoch Dexters Äußerungen integriert werden, denen gemäß er über kein Gewissen verfügt und moralisch nur an den Code seines Stiefvaters gebunden ist, der ihm beibrachte, seine Mordlust zu kanalisieren und sich selbst zu schützen, indem er nicht wahllos, sondern nur Schuldige tötet.

Soweit scheint Dexter moralisch ambivalent, charakterlich zwiegespalten und deshalb weder Jekyll und Hyde noch dem luziferisch Bösen ähnlich, das beispielsweise für die Figur Hannibal Lector Pate stand. Seine mörderische Seite erschwert die ungeteilte emotionale Anteilnahme von Rezipienten mit durchschnittlich bürgerlicher Moral, während sein, wie sich im Verlauf der Serie herausstellt, immer aufrichtigeres moralisches Handeln als Bruder und bald auch als Familienvater und Ehemann Rezipienten mit amoralischer Veranlagung möglicherweise stören wird. Man könnte deshalb vermuten, viele Zuschauer dieser Serie legen für die Dauer einer Folge ihre eigenen Wertmaßstäbe beiseite und lassen sich, im Sinne einer Textaneignung, auf die Moral der Diegese ein. Eine solche *interessegeleitete* Rezeption würde allerdings die eingangs zitierten, empathischen Kritiken nicht plausibilisieren.

Für eine andere Form des Moralisierens sprechen die Strategien, mit deren Hilfe in der Serie Nähe zu dieser Figur hergestellt wird. Zunächst teilen die Zuschauer, wie bei TROPA DE ELITE, die Perspektive und die Gedanken des Protagonisten. Darüber hinaus wird das mörderische Handeln der Figur durch die ästhetische Form der Serie entschärft. Zwar werden die Morde drastisch und mit vielen *close-ups* und Detailaufnahmen von Messern, Spritzen, Einstichen, usw. dargestellt, um die Gewalteinwirkung auf den zerbrechlichen

menschlichen Körper anschaulich werden zu lassen. Davon abgesehen folgt DEXTER im Gegensatz zu TROPA DE ELITE jedoch keiner filmischen Strategie, durch die das Geschehen realistisch oder authentisch erscheinen soll. Die grelle, bonbonfarbene Kulisse von Miami mit dem scharfen Kontrast zwischen ewiger Sonne am Tag und tiefschwarzer Nacht dient als unwirkliche Folie, vor der Dexter seine Morde in einem kunstvollen Ritual mit jeweils neu hergestellter Bühne aus Folie und Altar aufführt. Dem korrespondiert sein gleichfalls ästhetisches Interesse an Blut, dem er beruflich an Schauplätzen von Morden nachgeht, wo er den Verlauf der Blutspritzer mit roten Bändern rekonstruiert, sodass die Orte dreidimensionalen Gemälden von Jackson Pollock gleichen (vgl. Tinchev). Hier wird der Blick nicht erst von der moralischen Seite weg, hin auf die ästhetische Seite des Tötens gelenkt, wie es der romantische Schriftsteller de Quincey in seinem Essay *On Murder Considered as One of the Fine Arts* empfiehlt, sondern das Töten erscheint von vornherein als künstlerische Performanz. Zeremonienmeister ist eine Figur, die sich selbst beständig inszeniert und ironisch kommentiert. Kurz, die Serie DEXTER macht keinen Hehl aus ihrem fiktionalen, konstruierten Charakter. Das fiktive Geschehen ist als solches gekennzeichnet und hat als Ereigniskette wenig reale Verbindlichkeiten. Wirklichkeit soll nicht mimetisch wiedergeben werden, im Vordergrund stehen eher thematische Aspekte, deren weiterführende Bedeutungsstufen manchmal die synthetische, also die künstliche Darstellung überwiegen, wie ich noch deutlich machen werde.¹⁵ Dexters Morde werden nicht nur von seiner „knuffigen“ (Moldenhauer 2008) und ironischen Seite, sondern auch durch die fiktionale Darstellung entschärft.

Relationale Moral

Figuren werden im Film nicht isoliert und singular rezipiert, sondern in Relation zu allen anderen Figuren der filmischen Welt, in so genannten Figurenkonstellationen. Diesen globalen Konstellationen korrespondieren lokale Konfigurationen mehrerer Figuren in einzelnen Szenen. Auf der diegetischen Ebene, die alle Figuren in der filmischen Welt einschließt, und auf der szenischen Ebene, die auf aktuell in einer Szene präsenten Figuren reduziert ist, werden die fiktiven Wesen in bezug auf ihre Motive, Werte und Handlungen zueinander in Relation gesetzt und dementsprechend bewertet. Dabei kann Moral als Teil einer filmischen Strategie eingesetzt werden, um die Figuren untereinander zu kontrastieren und so die Zuschaueremotionen auf Basis vorausgesetzter moralischer Dispositionen zu steuern. Diese Strategie nenne ich *relationale Moral*, sie geht aus der Beobachtung hervor, dass besonders im Mainstream-Film einzelne Figuren bestimmte moralische Werte repräsentieren, die vom Rezipienten mit größerer Wahrscheinlichkeit eine positive Bewertung und entsprechende emotionale Reaktion erfahren als die Moral anderer Figuren in der Diegese des Films (s. o.). In den meisten Fällen ruft eine auf dieser Darstellung basierende moralische Einschätzung des Zuschauers positive Emotionen für die Protagonisten und die

¹⁵ Ich folge hier James Phelans Differenzierung, der gemäß der mimetische, der thematische und der synthetische Anteil in Narrativen unterschiedlich ausgeprägt sein kann, vgl. Phelan 2005: 20.

mit ihnen verbundenen Figuren sowie negative Emotionen für die Antagonisten hervor (vgl. Zillmann 2005; Wirth/Schramm 2007). Werden mithilfe des Konzeptes der *relationalen Moral* jedoch einzelne Figuren gegenüber fast allen anderen Figuren der filmischen Diegese moralisch ausgezeichnet, dann bleiben sie als einzige Objekte für die moralische Anteilnahme im Film übrig, wie das Beispiel des Marshal Kane in HIGH NOON zeigt.

Guter Serienkiller – böser Serienkiller

Im Falle DEXTER scheint der Protagonist in seiner Welt die meisten moralischen Defizite aufzuweisen und kein wahrscheinlicher Kandidat für die emotionale Anteilnahme des Publikums zu sein, besonders nicht, wenn dessen kognitive Stereotype für Serienkiller auf Filmen wie HENRY: PORTRAIT OF A SERIALKILLER, THE SILENCE OF THE LAMBS, SE7EN oder SAW basieren. Aber in Konfigurationen mit seinen Kollegen und seiner zukünftigen Familie erweist er sich im Gegenteil als freundlich, hilfsbereit, liebevoll und tatsächlich häufig als derjenige, der die Probleme der anderen löst, auch wenn er dafür manchmal jemanden ermorden muss. Das eigentliche Monster tritt nur in Konfiguration mit seinen Opfern zu Tage, dann allerdings in rächender Funktion. Dexter monologisiert vor jedem Mord eindringlich über die Gründe, die zu seiner Entscheidung geführt haben, die andere Person umzubringen. Der Zuschauer erfährt dadurch immer, dass das Opfer tatsächlich ein wesentlich schlimmerer Täter ist als Dexter selbst, weil es unschuldige Menschen auf dem Gewissen hat und deshalb eine Gefahr für die Gesellschaft darstellt. Diese moralische Dimension des Mordens, also die Frage seiner Bedingungen und seiner Legitimation, wird zentral in der ersten Staffel behandelt. Dexter jagt einen anderen Serienkiller, der, wie sich herausstellt, sein Bruder ist. Dabei erfährt der Zuschauer zum einen von Dexters Kindheitstrauma, das zumindest seine Mordlust erklärt, zum anderen aber auch von seiner Faszination für den Bruder, der frei von jedem Codex mordet, wen und wie er möchte. Schließlich tötet Dexter trotz dieser Faszination seinen Bruder und entscheidet sich dadurch nicht nur gegen seine genetische und für seine neue Familie, sondern zugleich für restriktives Morden im Dienste der Gesellschaft.

Im weiteren Verlauf folgt die Narration der Serie diesen beiden Topoi, dem Schutz der Familie und dem Codex des Tötens. Dexter wird zunehmend ‚normaler‘, seine familiären und zwischenmenschlichen Bindungen nehmen zu und komplizieren sich im Stile einer *Soap-Opera*. Gleichzeitig wird mehr und mehr der Unterschied zwischen ihm und anderen Serienkillern in den Vordergrund gerückt. Dieser Unterschied basiert hauptsächlich auf den jeweils vorhandenen Wertesystemen und den daraus resultierenden Handlungen. In der dritten Staffel bekommt Dexter einen Freund, den Staatsanwalt Miguel Prado. Dieser benutzt Dexter jedoch nur, um von ihm das Mordhandwerk zu erlernen und um ihn als Komplizen zu gewinnen. Prado scheint zunächst, wie Dexter, nur Verbrecher umbringen zu wollen, die dem Gesetz entkommen konnten. Aber tatsächlich folgt er keinem derartigen Codex, sondern tötet diejenigen, die ihm im Weg sind. Folglich muss Dexter ihn stoppen.

Im Gegensatz zu dem Prinzip der „attractive-bad‘ character structure“, die Murray Smith noch in *THE SILENCE OF THE LAMBS* für die Inszenierung Hannibal Lectors nachweisen kann, wird die Attraktivität von Dexter nicht dadurch hergestellt, dass seine „monstrous actions“ nicht gezeigt werden, sondern obwohl und gerade weil sie gezeigt werden (vgl. Smith 1999: 225ff.). Im Verlaufe der Narration entwickelt sich Dexter zu einem fast schon biederen Familienvater und er kanalisiert seinen Tötungsdrang, um die eigentlichen ‚Bösewichte‘, die Unschuldige (wie seine Familie) gefährden, aus der Welt zu schaffen. Dexters moralische Einstellungen, sein Codex und seine Handlungen würden den Zuschauer für sich genommen nicht unbedingt für ihn einnehmen, aber indem er auf der Konfigurations- und Konstellationsebene mit Verbrechern in Relation gesetzt wird, die weitaus schlimmer dargestellt werden (und unfreundlicher aussehen), ist die emotionale Anteilnahme garantiert. Das Entzücken der Kritiker für die Figur Dexter lässt sich folgendermaßen nachvollziehen: Erstens greift das alltagspsychologische Modell, denn Dexter sieht netter aus als die anderen Verbrecher. Zweitens werden seine moralischen Einstellungen, obwohl sie denen der meisten Zuschauer sicher nicht entsprechen, im Vergleich mit denen seiner Opponenten positiver bewertet, weil sie letztlich – innerdiegetisch – sozial akzeptabler sind. Insofern bedient sich *DEXTER* Strategien, die altbekannt sind aus Filmen, in denen Selbstjustiz verübt und legitimiert wird, wie beispielsweise *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE*, *BIG JAKE*, *DEATH WISH*, *DEATH SENTENCE*, *THE BRAVE ONE*, etc. Dort gleicht das Äußere der Bösewichte ihrem Charakter, der sie zum Hohn eines wirkungslosen Gesetzes zu den gemeingefährlichsten Taten antreibt, weshalb sie mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln gestoppt werden müssen. Das bedeutet, die Dämonisierung der Antagonisten dient dazu, das eigentlich moralisch fragwürdige Handeln der Protagonisten positiv zu besetzen.

Aber im Unterschied zu diesen standardisierten Selbstjustizfilmen erkennt und reflektiert Dexter permanent den Dämon in ihm, wenn auch vielfach ironisch gebrochen. Durch diese Reflexion verlässt die Serie ihre rein synthetische, fiktionale Ebene und erreicht eine thematische, auf der zunächst das Für und Wider von Selbstjustiz, ihre Ermächtigungsbedingungen und die Frage der Ähnlichkeit von Täter und Opfer diskutiert werden. Aufgrund dieser thematischen Ebene ist *DEXTER* eher in eine Kategorie mit Filmen wie *THE SEARCHERS* oder *HEAT* einzuordnen, bei denen die Unterschiede zwischen Protagonist und Antagonist im Verlauf der Erzählung verschwinden und ethische Fragen nach den Bedingungen von Menschlichkeit und Mittel-Zweck-Rechtfertigungen gestellt werden.

Aber die Figur Dexter ist nicht nur ein *Symptom*, in dem sich ethische Diskurse bündeln, die ebenso lange diskutiert werden, wie das Medium Film existiert, sondern sie lädt die Zuschauer ein, über die Bedingungen der eigenen Rezeption nachzudenken. Katalysiert wird die Möglichkeit einer solchen Selbstreflexion besonders in den Momenten, in denen die Figur ihre Werte und Handlungen vor, während oder nach Auseinandersetzungen mit ähnlichen Antagonisten problematisiert, wie dem Bruder in Staffel 1, der Pyromanin Lila in Staffel 2 und dem mordenden Staatsanwalt Miguel Prado in Staffel 3. Die Frage, was

Dexter von diesen anderen Killern unterscheidet, lädt ein zu der Frage, warum man bereit ist, genau diesem Killer emotional zu folgen und anderen nicht. Aufgrund welcher filmischen Strategien und welcher moralischen Überzeugungen möchte man, dass er und nicht die andere Person gewinnt? In dieser Hinsicht zeigt DEXTER den Zuschauern symptomatisch ihr Mediennutzungsverhalten an und führt vor, dass das Bedürfnis nach spannender Unterhaltung und Sensationen jede moralische Selektion von Inhalten suspendieren kann. Es wird ein Spiel mit der eingangs beschriebenen *moralischen Lust* der Rezipienten betrieben, denen mit den Mitteln der Ironie, der Fiktionalisierung, der Nutzung basaler alltagspsychologischer Schemata und Bewertungsmuster ein moralisch höchst devianter Protagonist schmackhaft gemacht wird. Dexter nett zu finden kann dazu führen, die eigenen moralischen Präferenzen zu hinterfragen, wenn erkannt wird, dass sie sich offenbar leicht mit Hilfe filmischer Strategien aushebeln lassen. Die durch dieses metarezeptive Angebot eröffnete ethische Dimension umkreist den Zusammenhang von Medienangeboten und Konsumverhalten der Zuschauer. Die Faszination an Gewalt, also ein Sensationsbedürfnis und seine Befriedigung, aber auch das Interesse der Menschen an dem ‚Bösen‘ stehen dabei im Vordergrund.

Die hier beschriebene Struktur entwickelt sich übrigens nicht sukzessive über die gesamte Serie, sondern sie wird in der ersten Staffel entwickelt und wird wie eine Schablone in jeder folgenden Staffel auf qualitativ leicht unterschiedliche, abstrakt aber genau identische Weise erneut verwendet. Es geht immer um das Problem der zwischenmenschlichen Interaktion auf beruflicher und familiärer Ebene, um die Frage der Menschlichkeit und des Andersseins in Relation zu anderen Mördern (Dexters Opfern), letztlich sogar um genau die gleichen Elemente, wie die Möglichkeit der Entdeckung der Mordutensilien in seinem Apartment oder die Verfolgung durch einen besonders hartnäckigen Polizisten. Diese Schablonenartigkeit macht den eigentlich seriellen Charakter dieser Serie aus. Und wenn mich nicht alles täuscht, sind alle neueren Serien so aufgebaut. Dadurch kann der Zuschauer jede Woche, wenn eine neue Folge erscheint, und jedes halbe oder ganze Jahr, wenn eine neue Staffel erscheint, in ein sich leicht veränderndes, aber grundlegend vertrautes Serienuniversum eintauchen, solange bis er sich zu Tode gelangweilt hat.

Bad Cop going badder

Zwar lädt jede mediale Gewaltdarstellung zu ihrer Reflexion ein, dies ist allerdings bei dem weniger in Richtung Virtualität, sondern mehr zur Realität hin orientierten TROPA DE ELITE nicht das zentrale Thema. In diesem Film stellt sich emotionale Anteilnahme an den Figuren wahrscheinlich nur zeitweise, bei Konfigurationen in einzelnen Szenen, ein. Weder die Perspektivierung und die Charakterentwicklung noch die Relationierung der moralischen Eigenschaften sind angelegt, um Zuschauer für eine der Figuren in der Diegese dauerhaft einzunehmen. Es ist im Gegenteil im Verlauf der Narration immer schwieriger, einen Unterschied zwischen den moralischen Überzeugungen und Handlungen der Figuren auszumachen. Die Drogendealer werden von vornherein in keiner Weise positiv inszeniert,

sie sind skrupellos und setzen ihre Ansprüche generell mit Gewalt durch. Nascimento und die BOPE kämpfen zwar zunächst für das Gesetz und nicht für sich selbst, dies jedoch genauso ohne jede Hemmung. Nascimento schildert dieses Vorgehen als Notwendigkeit, ebenso versucht der Idealist Matias die Handlungsweise der Polizei zu verteidigen, trotzdem fragt man sich, ob nicht ein anderer Umgang mit kindlichen und jugendlichen Drogendealern und Mitwissern möglich wäre, als ihnen bei Verhören eine Plastiktüte über den Kopf zu ziehen. Die ausschließliche Perspektivierung dieser Handlungen aus Sicht der BOPE hat dem Film den nicht weiter differenzierten Vorwurf, in irgendeiner Form faschistisch zu sein, eingebracht (vgl. Laberenz/Lichterbeck 2008). Ein verfehelter Vorwurf, weil der Film nicht die Methoden der Polizei legitimiert, sondern, trotz der Rechtfertigungsversuche Nascimento, einen Exzess an Gewalt dokumentiert. Spätestens zu dem Zeitpunkt, als der idealistische Matias im Zuge der Vergeltungsaktion für den toten Neto jede Hemmung verliert, wird das eigentliche ethische Thema des Films deutlich: Nämlich ob in der dargestellten Lebenswirklichkeit der brasilianischen Favelas überhaupt moralische Erwägungen möglich sind.

Auch in diesem Fall geht das, was man im weitesten Sinne als *Moral von der Geschichte* bezeichnen könnte, aus den Überzeugungen und Handlungen der Figuren hervor. Die Polizisten wie die dealenden Armen und die dealenden Reichen sind mit keinen höheren Bedeutungen aufgeladen, die sie zu entschlüsselnden *Symbolen* im Sinne von Eders Modell machen würden. Die Figuren wirken eher wie aus der brasilianischen Wirklichkeit herausgenommen und mit Hilfe des filmischen Kaders in eine fiktionale, aber der äußeren sehr ähnliche Wirklichkeit hineinversetzt. Das ist ein Effekt der Authentizitätsstrategien des Films, die darauf zielen, eine ethische Perspektive auf die realen Zustände in Rios Favelas und die gravierenden Probleme des Landes – Korruption, Verbrechen und Gewalt – zu öffnen. Die Diskussion um die dem Film inhärente Moral, ob er Gewalt verherrliche oder nicht, geht wahrscheinlich aus der Kopplung von Realismus mit der Perspektivierung drastischer Handlungen hervor, einer ethischen Filmanalyse hält sie nicht stand.

Fazit

Die Serie DEXTER kann unter gewissen Rezeptionsbedingungen dazu beitragen, die eigenen moralischen Überzeugungen und das eigene Rezeptionsverhalten von gängigen medialen Inhalten zu klären. Eine solche *klärende* Funktion kann TROPA DE ELITE auch ausüben, allerdings ist diese eher geeignet, eine eindeutige moralische Einstellung gegenüber den Verhältnissen in Brasilien und ähnlichen Zweit- und Dritt-Welt-Staaten zu erlangen.¹⁶ Diese Art der Klärung durch so genannte realistische Filme ist nicht unproblematisch, denn die Einstellung bezüglich tatsächlicher Zustände wird aufgrund einer, in bestimmter Weise perspektivierten Darstellung einer konstruierten, narrativen Gesetzmäßigkeiten folgenden, fiktionalen Erzählung gewonnen. Außerdem erschweren realistische und

¹⁶ Mit *klärend* beziehe ich mich auf den von Carroll favorisierten „Clarificationist View“, demgemäß Kunst die moralischen Einstellungen des Rezipienten klären kann, vgl. Carroll 1998: 141ff.

fiktionale Filme gleichermaßen eine neutrale ethische Analyse der moralischen Handlungen ihrer Figuren durch Strategien der Steuerung von emotionaler Anteilnahme, wie DEXTER zeigt.¹⁷ Erst wenn der Zuschauer über die Bedingungen seiner Anteilnahme reflektiert, kann er die ethische Dimension der filmischen Erzählung erfassen und das Vexierspiel mit seiner *moralischen Lust* verstehen.

Das bedeutet, die Moral der Figurenhandlungen und ihre ethischen Aspekte liegen nicht objektiv messbar vor, sondern entstehen im Zusammenspiel filmischer Strategien und darauf erfolgender Zuschauerreaktionen. Es ist deshalb lediglich möglich, die Anlage der Figuren, ihre Handlungen und die daraus folgenden eigenen Schlüsse möglichst dicht zu beschreiben und so die ethische Interpretation der filmischen Erzählung argumentativ nachvollziehbar zu machen. Auf diese Weise wird die semantische Ambivalenz und ethische Polyvalenz filmischer Strukturen nicht monokausal aufgelöst, es handelt sich vielmehr um den Versuch, vorhandene Bedeutungsebenen oder Schichtungen von Sinn sichtbar und greifbar zu machen.

So verstanden kann eine ethische Filmanalyse Teil einer deskriptiven Ethik sein, weil sie auf Grundlage der im Film vorgefundenen moralischen Strategien die dadurch möglich gewordene Steuerung der Rezeption und den dadurch erzeugten moralischen Sinn zunächst nur beschreibt. Erst auf der Ebene des solcherart erarbeiteten Sinns kann die Analyse in der Art normativer Ethiken danach fragen, wie bestimmte Werte und Normen durch den Film begründet werden. Diese höherstufige Fragestellung kann durchaus in einen Kontext gestellt werden mit bestehenden oder historischen moralischen Praktiken, aber genauso auch mit ethischen Theoriegebäuden, sodass sich ein Film beispielsweise als Gesellschaftskritik, als utopischer Entwurf, als Kriegspropaganda- oder Antikriegsfilm und möglicherweise sogar als Testfall für einen speziellen philosophischen Ansatz lesen lässt.

¹⁷ Vgl. zu dem Problem der neutralen oder objektiven ethischen Analyse von Filmen Wulff 2005: 379.

Über den Autor

Gerhard Jens Lüdeker, Jahrgang 1975, Studium der Geschichte, Ethnologie, Medienwissenschaft, Philosophie und Germanistik an den Universitäten Bayreuth, Hannover, Oldenburg und Bremen. Magisterabschluss in Philosophie und Germanistik mit einer Arbeit zu *Fiktionen und mögliche Welten: Epistemologie von Gedankenexperimenten in Naturwissenschaft und Literatur* an der Universität Bremen. Seit Oktober 2007 Mitarbeiter des Instituts für kulturwissenschaftliche Deutschlandforschung (ifkud) und Doktorandenstipendiat an der Universität Bremen mit einem Promotionsprojekt zum Thema *Kollektive Erinnerung und nationale Identität im Film. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. Forschungsschwerpunkte: Ethik, Gesellschaft und Erinnerungsprozesse im Zusammenhang mit Medien, Film und Literatur vom 19.-21. Jahrhundert. Zuletzt erschienen: *Generationserinnerung. Der Täter-Opfer-Diskurs am Beispiel von JEDER SCHWEIGT VON ETWAS ANDEREM*, in: Hilde Hoffmann/Tobias Ebbrecht/Jörg Schweinitz (Hg.): *DDR erinnern vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg: Schüren, 2009.

Filme

A CLOCKWORK ORANGE (UHRWERK ORANGE, Großbritannien 1971, Stanley Kubrick)

BIG JAKE (USA 1971, George Sherman)

DEAD MAN WALKING (DEAD MAN WALKING – SEIN LETZTER GANG, USA 1995, Tim Robbins)

DEATH SENTENCE (DEATH SENTENCE – TODESURTEIL, USA 2007, James Wan)

DEATH WISH (EIN MANN SIEHT ROT, USA 1974, Michael Winner)

DER FREIE WILLE (Deutschland 2006, Matthias Glasner)

DER UNTERGANG (Deutschland/Italien/Russland/Österreich 2004, Oliver Hirschbiegel)

DEXTER (USA seit 2006)

HEAT (USA 1995, Michael Mann)

HENRY: PORTRAIT OF A SERIALKILLER (USA 1986, John McNaughton)

HIGH NOON (12 UHR MITTAGS, USA 1952, Fred Zinnemann)

MICHAEL CLAYTON (USA 2007, Tony Gilroy)

MINORITY REPORT (USA 2002, Steven Spielberg)

PACIFIC HEIGHTS (FREMDE SCHATTEN, USA 1990, John Schlesinger)

SAW (USA 2004, James Wan)

SCARFACE (USA 1932, Howard Hawks)

SE7EN (SIEBEN, USA 1995, David Fincher)

THE BRAVE ONE (DIE FREMDE IN DIR, USA 2007, Neil Jordan)

THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (DER MANN, DER LIBERTY VALANCE ERSCHOB, USA 1962, John Ford)

THE PUBLIC ENEMY (DER ÖFFENTLICHE FEIND, USA 1931, William A. Wellman)

THE SEARCHERS (DER SCHWARZE FALKE, USA 1956, John Ford)

THE SILENCE OF THE LAMBS (DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER, USA 1991, Jonathan Demme)

TROPA DE ELITE (Brasilien 2007, José Padilha)

Literatur

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

Carroll, Noël (1998): Art, Narrative and Moral Understanding. In: Jerrold Levinson (Hg.): Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection. Cambridge u.a.: Cambridge UP, S. 126-161.

Eder, Jens (2008): Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren.

De Quincey, Thomas (2004): On Murder Considered as One of the Fine Arts and Other Related Texts. Whitefish/MT: Kessinger.

Hartmann, Bettina (2009): Dexter – Der Rächer der Abgemurcksten. In: Stuttgarter Nachrichten online, veröffentlicht: 05.02.2009, URL: http://www.stuttgarter-nachrichten.de/stn/page/1933732_0_3421_-gute-nachrichten-in-serie-7-dexter-der-raecher-der-abgemurcksten.html, Zugriff: 13.09.2009.

Hauskeller, Michael (2001): Versuch über die Grundlagen der Moral. München: Beck.

Hoffner, Cynthia/Cantor, Joanne (1991): Perceiving and Responding to Mass Media Characters. In: Jennings Bryant/Dolf Zillmann (Hg.): Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes. Hillsdale (NJ) u. a.: Erlbaum, S. 63-102.

Laberenz, Lennart/Lichterbeck, Philipp (2008): „Mein Film ist nicht faschistoid.“ Der Regisseur José Padilha ist mit TROPA DE ELITE im Wettbewerb. Über sein Werk wird in

Brasilien gestritten. In: Tagesspiegel, veröffentlicht: 11.02.2008, URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/berlinale/Tropa-de-Elite-Berlinale;art16892,2474306>, Zugriff: 11.09.2009.

Leschke, Rainer (2001): Einführung in die Medienethik. München: Fink.

Litch, Mary M (2002): Philosophy through Film. New York u. a.: Routledge.

Mieth, Dietmar (1976): Dichtung, Glaube und Moral. Studien zur Begründung einer narrativen Ethik. Mit einer Interpretation zum Tristanroman Gottfrieds von Straßburg. Mainz: M.-Grünwald-Verlag.

Moldenhauer, Benjamin (2008): Schlachtplatte á la Harry. In: Jungle World Nr. 43, veröffentlicht: 23.10.2008, Url: <http://jungle-world.com/artikel/2008/43/27289.html>, Zugriff: 13.09.2009.

Müller, Wolfgang G. (2008): An ethical Narratology. In: Astrid Erll et al. (Hg.): Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media. Berlin u.a.: de Gruyter, S. 117-131.

Nussbaum, Martha C. (1992): Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature. New York u. a.: Oxford UP.

Nussbaum, Martha C. (1994): The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy. Cambridge u. a.: Cambridge UP.

Phelan, James (2005): Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration. Ithaca/London: Cornell UP.

Rosenstand, Nina (1994): The Moral of the Story. An Introduction to Questions of Ethics and Human Nature. Mountain View: Mayfield.

Schiller, Friedrich (1879): Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. In: Schillers sämtliche Werke, Bd. 4. Stuttgart: Cotta, S. 39-46.

Schweinitz, Jörg (2006): Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: Akademie.

Schweinitz, Jörg (2007): Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe. In: montage/av 16/01/2007, S. 83-100.

Smith, Murray (1999): Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances. In: Carl Plantinga/Greg M. Smith (Hg.): Passionate Views: Film, Cognition and Emotion. Baltimore: John Hopkins University Press, S. 217-238.

Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Mass. u. a.: Harvard Univ. Press.

Tinchev, Vladislav: Dexter – Der Mord als schöne Kunst betrachtet – Teil 1. In: *Serienjunkies.de*, Url: <http://www.serienjunkies.de/news/dexter-der-17157.html>, Zugriff: 13.09.2009.

Wirth, Werner/Schramm, Holger (2007): Emotionen und Emotionsregulation bei der Medienrezeption aus appraisaltheoretischer Perspektive. In: Sabine Trepte/Erich H. Witte (Hg.): *Sozialpsychologie und Medien*. Lengerich: Pabst, S. 35-60.

Wulff, Hans J. (2005): Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption. In: Matthias Brütsch et al. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S. 377-394.

Zillmann, Dolf (2005): Cinematic Creation of Emotion. In: Joseph D. Anderson/Barbara Fisher Anderson (Hg.): *Moving Image Theory: Ecological Considerations*. Carbondale: University of Southern Illinois Press, S. 164-181.