



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Ein-Personen-Filme im Unterrichtseinsatz.
Zeitgenössisches Populärkino als Arbeitsmittel im
Schulfach Philosophie“

verfasst von / submitted by

Mag. Josef Boschitz

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 299 884

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Psychologie und Philosophie
UF Informatik und Informatikmanagement

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Andreas Gelhard, Privatdoz. M.A.

Plagiatserklärung

Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen bzw. In-Text-Zitationen ausgewiesen. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der Diplomarbeit führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	5
1.1	Forschungsmaterial.....	6
1.2	Warum zeitgenössisches Populärkino?.....	7
1.3	Warum Ein-Personen-Filme?.....	8
2	Film als Medium im Philosophie-Unterricht	10
2.1	Filme im Unterricht	10
2.2	Filme und Philosophie	12
2.2.1	Film als Illustration.....	14
2.2.2	Film als Philosophie	15
2.3	Filme und Philosophie-Didaktik	17
2.4	Nachbemerkungen.....	21
3	Sozialphilosophie auf offener See.....	24
3.1	Forschungsmaterial und -grundlage	24
3.1.1	<i>Cast Away</i> : Kurzbeschreibung	24
3.1.2	<i>All Is Lost</i> : Kurzbeschreibung	26
3.1.3	Kapitalismus.....	26
3.1.4	Disziplinargesellschaft.....	28
3.1.5	Kontrollgesellschaft.....	30
3.2	<i>Cast Away</i>	32
3.2.1	Kapitalismus und die Formel ‚Zeit = Geld‘	32
3.2.2	Disziplinargesellschaft im Post-Kommunismus	35
3.2.3	Arbeit und Freizeit in der Kontrollgesellschaft.....	35
3.2.4	Exkurs Anthropologie: Der Mensch als Kulturwesen	38
3.2.5	Exkurs Anthropologie: Der Mensch als Sozialwesen	40
3.2.6	Globalisierte Warenwirtschaft als Retter	40
3.2.7	Synthese aus Film und Werbung	43

3.2.8	Bejahung des Status Quo als Wiedereingliederung.....	44
3.2.9	Nachbemerkenungen.....	46
3.2.10	Filmsequenzen für den Unterricht	48
3.3	<i>All Is Lost</i>	49
3.3.1	Kapitalismus – Ist bereits alles verloren?	49
3.3.2	Globalisierte Warenwirtschaft als Problem	50
3.3.3	Hilflos ohne Produkte des modernen Kapitalismus	52
3.3.4	Die Umwelt als die Mutter des Menschen	53
3.3.5	Was kann uns noch retten?.....	54
3.3.6	Nachbemerkenungen.....	56
3.3.7	Filmsequenzen für den Unterricht	58
4	Ethik am Telefon.....	59
4.1	Forschungsmaterial und -grundlage	59
4.1.1	<i>Locke</i> : Kurzbeschreibung.....	59
4.1.2	<i>Buried</i> : Kurzbeschreibung	60
4.1.3	Aristoteles: Tugendethik	61
4.1.4	Bentham: Utilitarismus	61
4.1.5	Hobbes: Vertragsethik	62
4.1.6	Kant: Deontologische Ethik	63
4.2	<i>Locke</i>	64
4.2.1	Grundkonflikte	64
4.2.2	Ivan und John Locke.....	67
4.2.3	Ivan als Vertreter Kants deontologischer Ethik	70
4.2.4	Donal als deontologischer Komplize	73
4.2.5	Gareth als Vertreter Hobbes‘ Vertragstheorie.....	74
4.2.6	Katrina als teleologische Tugendethikerin.....	75
4.2.7	Bethan und Medizinethik	76

4.2.8	Nachbemerkungen	79
4.2.9	Filmsequenzen für den Unterricht	80
4.3	<i>Buried</i>	81
4.3.1	Der „Massenmensch“ im Call Center	81
4.3.2	Verhandeln mit Terroristen – utilitaristisch und deontologisch betrachtet	83
4.3.3	Angewandte Ethik – begraben	85
4.3.4	Nachbemerkungen	87
4.3.5	Filmsequenzen für den Unterricht	87
5	Religionsphilosophie und Metaphysik in auswegloser Situation	88
5.1	<i>Gravity</i>	88
5.1.1	Kurzbeschreibung	88
5.1.2	Leib und Seele	88
5.1.3	Reinigung der Seele als Neugeburt	89
5.1.4	Nachbemerkungen	91
5.1.5	Filmsequenzen für den Unterricht	92
5.2	<i>Life of Pi</i>	92
5.2.1	Kurzbeschreibung	92
5.2.2	Religiöse Symboliken	93
5.2.3	Glaube als Eskapismus	95
5.2.4	Nachbemerkungen	97
5.2.5	Filmsequenzen für den Unterricht	98
6	Conclusio	99
7	Quellenverzeichnis	103
8	Abstract.....	112

1 Einleitung

Kompetenzorientierung und Medienbildung sind wohl die am häufigsten genannten Schlagworte, die in den letzten Jahren im Zusammenhang mit dem Unterricht an Österreichs Schulen genannt wurden. Doch was bedeutet dies eigentlich?

Seit dem Jahr 2008 und seither mit jedem neuen Lehrplan zielt der Gesetzgeber laut eigenen Aussagen auf „eine Veränderung der Unterrichts- und Schulpraxis durch Kompetenzorientierung ab.“¹ Diese bedeutet in aller Kürze „einen Perspektivenwechsel von einer Inhaltsorientierung hin zu einer Handlungsorientierung sowie zu einer reflektierten Anwendung von Wissen.“²

Neben der fächerspezifischen Kompetenzorientierung soll in jedem Unterricht auch auf überfachliche bzw. fächerübergreifende Kompetenzen geachtet werden, „die einerseits unterrichtsfachspezifische Anforderungen unterstützen und erweitern, und andererseits bedeutsame individuelle bzw. gesellschaftliche Aufgaben und Anliegen im Blickpunkt haben.“³ Eine dieser Kompetenzen, die in jedem Fach Einzug erhalten sollte, ist eben die Medienbildung.

Das Anliegen dieser Arbeit ist, dass der Einsatz von Filmen im Philosophie-Unterricht dabei helfen kann, Kompetenzorientierung und Medienbildung umzusetzen. Als methodische Konsequenzen der Kompetenzorientierung werden „Exemplarisches Lernen“, „Handlungsorientierte Methodenvielfalt“ und „Erfahrungsorientierung“⁴ genannt. Mit Filmen ist erstens ein Lernen am audiovisuellen Exempel möglich, das in den oftmals zu textbasiert titulierten Philosophie-Unterricht Schwung bringen kann. Zweitens stellt eine Filmbehandlung eine Abwechslung zu den anderen Unterrichtsmethoden dar und kann – wie noch zu zeigen sein wird – zu vielen verschiedenen Lern- und Arbeitsformen führen. Drittens sind auch die mit Erfahrungsorientierung gemeinten Forderungen nach „subjektive[r] Betroffenheit“ der SchülerInnen und sie „zur Kritikfähigkeit“ anzuregen und „zu echtem Feedback“⁵

¹ Christian Wiesner/Claudia Schreiner/Simone Breit/Katrin Pacher: "Bildungsstandards und kompetenzorientierter Unterricht", in: *BIFIE*, 2017, <https://www.bifie.at/bildungsstandards-und-kompetenzorientierter-unterricht>, Zugriff: 26.07.2018.

² Gerhard Prade/Karl Lahmer: *Die kompetenzorientierte Reifeprüfung aus Psychologie und Philosophie. Richtlinien und Beispiele für Themenpool und Prüfungsaufgaben*, Wien: BMBF 2015, S. 6.

³ Hubert Weiglhofer: *Die Kompetenzlandkarte für Unterrichtsprinzipien und Bildungsanliegen*, Wien: BMUKK 2013, S. 1.

⁴ Prade/Lahmer: *Die kompetenzorientierte Reifeprüfung aus Psychologie und Philosophie*, S. 12.

⁵ Ebd.

zu ermutigen mit Film möglich. Immersion lässt die ZuschauerInnen in den Film eintauchen und mit den Figuren mitfühlen und der Rückgriff auf frühere Filmerfahrungen, die die meisten SchülerInnen haben, kann sie leichter dazu bringen, Argumente auszutauschen.

Die aufeinander aufbauenden Medienkompetenzen „Kriterien der Mediengestaltungen erkennen und benennen“, „Medienprodukte vergleichend analysieren“ und „Medieninhalte und Mediengestaltungen kritisch bewerten“⁶ können durch den Einsatz von Filmen in den Philosophie-Unterricht integriert werden. Dies spiegelt sich mittlerweile auch direkt im Philosophie-Lehrplan der AHS wider, worin angeführt wird, dass die SchülerInnen „zu einer sachlichen Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten verschiedener Medien angeregt werden und lernen [sollen], Daten zu selektieren und zu interpretieren.“⁷

1.1 Forschungsmaterial

Das Forschungsmaterial dieser Arbeit stellen Ein-Personen-Filme, also Filme in denen nur eine Figur vorkommt, dar. Dabei wird allerdings nicht die engste Definition angesetzt. D.h. in manchen Filmen, die folgend analysiert werden, gibt es zwar tatsächlich nur einen sichtbaren Charakter, aber trotzdem andere, die man als ZuschauerIn (beispielsweise, wenn die Hauptfigur telefoniert) hört. Außerdem werden Filme nicht ausgeschlossen, in denen nur am Anfang bzw. am Ende des Films oder nur in kurzen Rückblenden andere Charaktere vorkommen. Die Bestimmung als Ein-Personen-Film wird also in einer ausgeweiteten Definition getroffen, nämlich als solche in denen *mehrheitlich* (also über der Hälfte der Laufzeit) nur dieselbe eine Person vor der Kamera steht.

Trotzdem kommen nicht alle Ein-Personen-Filme, die dieser ausgeweiteten Definition entsprechen, für diese Arbeit in Frage. Sie setzt sich nämlich – wie der Untertitel verrät – mit zeitgenössischem Populärkino auseinander, was einerseits eine zeitliche Einschränkung der Veröffentlichungsjahre der Filme bedeutet, wobei die Untergrenze mit der Jahrtausendwende 2000 festgesetzt wird. Andererseits bedeutet dies auch eine weitere Einschränkung. Mit Populärkino werden zwar

⁶ Anon.: "Kompetenzlandkarte", in: *BMUKK*, 2013, https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/uek/kl_25648.pdf, Zugriff: 30.07.2018.

⁷ Anon.: "Lehrplan der AHS-Oberstufe: Psychologie und Philosophie", in: *Bundesministerium für Bildung*, 2017, https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_13_11865.pdf, Zugriff: 16.04.2018.

hauptsächlich US-amerikanische Mainstream-Filme (=Hollywood-Filme), aber nicht ausschließlich solche gemeint. Abseits dieses erwähnten Spektrums wird die Popularität der Filme anhand ihrer internationalen Kino-Besucherzahlen, der Wichtigkeit bei ‚großen‘ Filmpreisen – also der Anzahl ihrer Nominierungen und der schließlich gewonnenen Auszeichnungen –, sowie dem Bekanntheitsgrad des/der HauptdarstellerIn gemessen.

1.2 Warum zeitgenössisches Populärkino?

Mit den bisherigen Worten ist natürlich noch nicht vollends erklärt, warum gerade dieses Material im Philosophie-Unterricht eingesetzt werden soll. Ist zeitgenössisches Populärkino, das an primärer Stelle die Wirtschaftlichkeit seiner Produkte voraussetzt, für eine Lehre, die sich eben nicht damit beschäftigt, wie am leichtesten ökonomischer Gewinn erzielt werden kann, nutzbar? Während herkömmliches Unterrichtsmaterial (Arbeitsblätter, Schulbücher etc.) danach ausgerichtet ist, dass es im Unterricht eingesetzt wird, um entsprechende Inhalte zu vermitteln, sind die für die Arbeit betreffenden Filme primär dafür gemacht, eine möglichst breite Publikumsmasse zu unterhalten (bzw. wie oben zynischer: die ZuschauerInnen dazu zu bringen, Geld für den Kinobesuch oder den Erwerb einer Kopie bzw. eines Faksimiles des Films auszugeben).

Freilich ist das Hollywoodkino (um das es primär in der Arbeit geht) nicht nur auf Profit ausgerichtet, vor allem wenn man FilmemacherInnen, die sich beispielsweise als ‚Auteurs‘ sehen, danach fragt. Trotzdem spielen gerade auch bei populären Filmen wirtschaftlich ausgerichtete ProduzentInnen und Produktionsstudios oft eine noch größere Rolle.

Viele Didaktiker betonen die offensichtlichen Vorteile, Filme oder Filmauszüge im Unterricht zu zeigen. So können nämlich anregende Zusätze die Motivation im Unterricht fördern.⁸ Filme können eben Menschen in den Bann ziehen und sind nicht als vom Leben abgetrenntes Medium, als welches es oft gesehen wird, zu definieren. Eine Auszeit vom eigentlichen Leben zu nehmen, bezeichnen viele Menschen lapidar das Schauen eines Filmes. Vielmehr sind aber „[u]nsere Lebensformen, unsere private Ethik und unsere öffentliche, politisch-institutionelle Fantasie [...]

⁸ Vgl. Ellen Ott Marshall: "Making the Most of a Good Story. Effective Use of Film as a Teaching Resource for Ethics", in: *Teaching Theology and Religion* 2/6, 2003, S. 93–98, hier: S. 93–94.

durchsetzt von denjenigen Bildern, die uns jene Filme vermittelt haben, die wir lieben oder hassen.“⁹

Um auch tatsächlich die Motivation zu fördern, müssen die SchülerInnen auch begeistert sein. Sie dort abzuholen, wo die SchülerInnen stehen, ist ein oft gefordertes Anliegen für jeden Unterricht.¹⁰ Populärkino ist, wie der Name auch schon verrät, eben jenes Kino, das (nicht nur) die SchülerInnen am meisten wahrnehmen. Dabei geht es aber auch gar nicht darum, dass sie auch tatsächlich die im Unterricht besprochenen Filme kennen, sondern sich des Kosmos, in dem diese hergestellt sind, bewusst sind – d.h. ihnen einige Schauspieler, Regisseure etc. bekannt oder sie mit den Erzählweisen dieses Kinos vertraut sind.

Die Beschäftigung der Philosophie mit dem Kino ist erst so richtig mit Filmen wie *The Matrix* [Matrix]¹¹ gestiegen.¹² Wenn also selbst PhilosophInnen das Populärkino brauchen, um sich mit Filmen auseinanderzusetzen, dann kann man vielleicht das Umgekehrte über SchülerInnen und Philosophie sagen: Diese Arbeit verhofft sich, dass sie über das Populärkino zur Philosophie kommen.

1.3 Warum Ein-Personen-Filme?

Warum Ein-Personen-Filme für den Philosophie-Unterricht verwendet werden sollen, lässt sich durch mehrere Thesen, welche im Laufe der Arbeit ihre Bestätigung finden sollen, beantworten: 1. filmhistorische Aktualität, 2. lehrplangerechter Umfang, 3. prädestinierte Inhalte. Genau dies spiegelt auch die Schnittmenge dieser Arbeit – nämlich Filmwissenschaft, Didaktik und Philosophie – wider.

Ad. 1: Obwohl es in der Filmhistorie immer wieder Filme mit nur einer bzw. einem ProtagonistIn gegeben hat, gibt es in den letzten Jahren geradezu einen Hype um diese Art von Film. Gleichzeitig gibt es nur wenige filmwissenschaftliche Publikationen zu diesem Thema. Dementsprechend versteht sich diese Arbeit auch als eine, diesem Phänomen näher zu kommen.

Ad. 2: Es gibt in den Ansätzen, wie Film im Unterricht im Allgemeinen integriert

⁹ Ludwig Nagl: "Film and Self-Knowledge. Philosophische Reflexion im Anschluss an Cavell und Mulhall", in: *Film-Denken. Thinking film*, Hg. Ludwig Nagl/Eva Waniek/Brigitte Mayr, Wien: Synema 2004, S. 31–46; hier: S. 34.

¹⁰ Vgl. Georg E. Becker: *Unterricht planen. Handlungsorientierte Didaktik. Teil I*, Weinheim/Basel: Beltz 2001, S. 20.

¹¹ *The Matrix*, Regie: The Wachowski Brothers, US 1999.

¹² Vgl. Thomas E. Wartenberg: "Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/1, 2006, S. 19–32, hier: S. 19.

werden kann, zwei wesentliche Unterschiede. Entweder man geht mit der Klasse ins Kino, um den Film konzentriert zur Gänze anzuschauen, oder man verwendet einzelne Szenen, die man im Unterrichtsraum zeigen kann. Diese Arbeit steht zwar nicht in absoluter Opposition zur ersteren Variante, jedoch soll auch der praktische Nutzen im Vordergrund stehen. Diese Tatsache soll Rechenschaft darüber ablegen, dass es in einer Schullaufbahn mit zwei Wochenstunden Philosophie-Pflichtunterricht in nur einem Jahr nicht allzu oft die Möglichkeit geben wird, einen solchen Schulausflug zu unternehmen. Viel öfter könnten jedoch tatsächlich einzelne Szenen gezeigt werden. Ein-Personen-Filme begünstigen durch ihre reduzierte Form, dass einzelne Sequenzen ohne lange Einleitung trotzdem inhaltlich verstanden werden können. Die Filme haben einen eher atmosphärischen Ansatz, der in jeder Szene mitgeliefert wird.

Ad. 3: Die Themen von Ein-Personen-Filmen sind gewissermaßen für eine philosophische Beschäftigung prädestiniert. Dementsprechend kann ein großer Teil des Philosophie-Lehrplans mit ihnen abgedeckt werden, was im Folgenden zu sehen sein wird.

Zu guter Letzt geben die Filme auch einen gewissen Kommentar zur Arbeit von PhilosophInnen ab. So wie diese oft allein an ihren Texten arbeiten, sind auch die ProtagonistInnen in den Filmen auf sich allein gestellt – und wir als ZuschauerInnen nehmen daran, wie bei einem philosophischen Text, teil.

Die Struktur der Arbeit sieht nach einer Abhandlung, wie Filme im (Philosophie-) Unterricht eingesetzt werden können, die Analyse der ausgewählten Filme anhand von Themen des AHS-Philosophieunterrichts vor. Zu dem jeweiligen Thema passende Besprechungen werden an den entsprechenden Filmen angestellt und schließlich angemessene Szenen und Sequenzen gesammelt und als Empfehlungen für den Unterricht angeführt.

2 Film als Medium im Philosophie-Unterricht

In diesem Kapitel geht es vom Allgemeinen – wie Filme in jeglichen Unterrichtsgegenständen eingesetzt werden können – zum Speziellen – wie sich der Lehrstoff der Philosophie in den Filmen widerspiegeln kann und daraus folgernd was dies für den Philosophie-Unterricht bedeutet.

2.1 Filme im Unterricht

Einschlägige Handbücher geben konkrete Tipps, wie Filme im Unterricht eingesetzt werden können. Dabei gibt es im Wesentlichen die bereits genannten zwei unterschiedlichen Ansätze für den Unterricht: 1. Ein Film wird mit den SchülerInnen zu Gänze angesehen.¹³ 2. Nur einzelne vorbereitete Szenen werden von der Lehrperson im Klassenraum gezeigt.¹⁴ Bei ersterer Variante wird stets ein passendes Setting eingefordert – damit die Konzentration bestehen bleibt, sei mit einem Kinobesuch am besten gewährleistet. Für die Lehrperson steht bei beiden Varianten die Wahl eines geeigneten Filmes (und die Bestimmung des Umfanges) für das entsprechende Inhaltsgebiet des Unterrichts zu finden an erster Stelle.

Auch sonst wird in den unterschiedlichen Publikationen ein stets ähnlicher Ablauf – egal ob das Schauen eines ganzen Filmes oder das Zeigen einzelner Szenen beschrieben wird – vorgeschlagen. Davor soll es eine Einleitung zur Beschäftigung mit dem Film geben, das Sammeln erster Beobachtungen steht direkt nach der Begutachtung des Films bzw. der Filmszenen, die Detailanalyse folgt danach. Die Weiterverarbeitung und Einordnung der Ergebnisse in den Unterricht stellt den Abschluss der Filmbehandlung dar.¹⁵ Im Folgenden wird dieser Ablauf, wie er in den unterschiedlichen Publikationen quasi konvergierend beschrieben wird, näher dargestellt.

Als Einleitung für einen Film soll im Unterricht auf Inhalt und Filmsprache eingegangen werden. Inhalt im Sinne davon, dass die SchülerInnen „auf die geschichtlichen, politischen und sozialen Hintergründe“¹⁶ des spezifischen Films vorbereitet werden sollen. Filmsprache kann hingegen allgemeiner als auf den einzelnen Film

¹³ Vgl. Maren Wurster: *Schule im Kino. Praxisleitfaden für Lehrkräfte*, Berlin: Vision Kino 2015; (Orig. 2008).

¹⁴ Vgl. Jörg Peters/Martina Peters/Bernd Rolf: *Philosophie im Film*, Bamberg: Buchner 2006.

¹⁵ Vgl. Jens Hildebrand: *Film: Ratgeber für Lehrer*, Köln: Aulis 2001, S. 282–284.

¹⁶ Wurster: *Schule im Kino*, S. 10.

bezogen sein. Den SchülerInnen sollen im Wesentlichen die Grundbegriffe der Filmanalyse näher gebracht werden. In den Handbüchern wird dies z.B. wie folgt punktuell gegliedert:

- „● Gestaltungsmittel im Kamerabereich (Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven, Kamerabewegungen etc.)
- Bildgestaltung und räumliche Gestaltung durch Lichtsetzung, Farbdraturgie, Ausstattung und Architektur
- Dramaturgie und Figurengestaltung
- Schnitt und Montage als primär zeitliches, aber auch räumliches und narratives Gestaltungsmittel
- Ton- und Musikebene als entscheidendes Mittel für die emotionale Wirkung des Films“¹⁷

Die Form und der Inhalt sollten getrennt voneinander abgehandelt werden, um sie schließlich wieder zusammenzuführen. (Fragen wie: „Warum wurde diese Perspektive gewählt? Welche Bedeutung für den Inhalt hat sie?“¹⁸)

Direkt vor dem Zeigen des Filmes oder der Filmszenen können bereits Arbeitsaufgaben verteilt werden, „etwa das Betrachten des Films unter bestimmten inhaltlichen und ästhetischen Gesichtspunkten.“¹⁹

Während bzw. nach der Begutachtung des Films bzw. der Filmszenen sollen sich die SchülerInnen Notizen machen. Im LehrerIn-SchülerInnen-Gespräch können die ersten Resultate erhoben werden.

Für eine ausführlichere Filmanalyse können einzelne Szenen abermals vorgeführt werden.²⁰ Anhand von folgendem Leitfaden kann diese schließlich stattfinden:

- „● Wer oder Was → Inhaltsanalyse: Situationen, Probleme, Personen, Konflikte, Emotionen
- In welchem Zusammenhang → Strukturanalyse: Figurenkonstellation, Erzählperspektive, Dramaturgie, Plot/Handlung, Wendepunkte, Höhepunkte
- Wozu? → Aussagen- und Wirkungsanalyse: Moral, Aussage, Ideologie
- filmsprachliche Analyse: Gestaltung, Ästhetik, Bauformen des Erzählens“²¹

Angemerkt sei hierbei, dass die einzelnen Punkte, wobei es in den Handbüchern vielleicht so erscheinen mag, nicht strikt voneinander zu trennen sind. Aber als grobe Einteilung – wobei im Philosophie-Unterricht wohl die Frage nach dem

¹⁷ Wurster: *Schule im Kino*, S. 10.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 20.

²⁰ Hildebrand: *Film: Ratgeber für Lehrer*, S. 71.

²¹ Wurster: *Schule im Kino*, S. 23.

„Wozu?“ im Mittelpunkt stehen sollte – sind sie schon geeignet.

In welcher Form die Filmanalyse stattfinden soll, wird in den Handbüchern freigestellt. Es gibt jedoch exemplarische Aufzählungen, welche Methoden geeignet sein können: Von bekannteren wohl nicht näher auszuführenden Methoden wie Plenumsdiskussion, Gruppenarbeit oder Kugellagerdiskussion, heben sich spezifischere Vorschläge, wie eine kreative Nachbesprechung von Film(szenen) im Unterricht aussehen kann, ab. Beispielsweise das „Filmtitel erfinden“, wobei die SchülerInnen für den Film unter bestimmten Gesichtspunkten einen neuen Titel erfinden sollen. Diese Methode eröffnet schnell die Diskussion über zentrale Aussagen des Films und deren unterschiedliche Bewertung.²² Oder die Methode „Was wäre, wenn ...“, bei welcher die SchülerInnen nach möglichen inhaltlichen Veränderungen oder Auswegen des Films bzw. der Filmszene fragen oder eine Szene weiterspinnen.²³

Der Unterrichtsinhalt sollte während der Behandlung des Films bzw. der Filmszenen nie aus den Augen verloren werden. Die bei der Analyse gewonnen Erkenntnisse sollen zum Abschluss der Filmauswertung gesammelt und abermals explizit in den Unterrichtsinhalt überführt werden.²⁴

2.2 Filme und Philosophie

Mittlerweile ist es keine Neuheit mehr, dass sich PhilosophInnen mit Film beschäftigen. Doch dies war nicht immer so. So „finden sich im 20. Jahrhundert auffällig wenige und bis auf wenige Ausnahmen nur sporadische philosophische Auseinandersetzungen mit dem Film.“²⁵ Ab der Jahrtausendwende werden Filme von Philosophinnen immer stärker rezipiert, was, wie bereits erwähnt, mitunter an populären Filmen wie *The Matrix* (erschienen im Jahr 1999) liegt.²⁶

Aber warum wurde seitens der Philosophie Filmen nur so wenig Achtung geschenkt? Die Philosophie hatte schon früh ein Vorurteil gegenüber dem visuellen Bild.

Bereits Platon macht dies in seinem Höhlengleichnis klar. Bei dieser

²² Vgl. Werner Schulz: *Methoden der Filmauswertung*, München: muk 2003, S. 9–10.

²³ Vgl. Ebd., S. 7–8.

²⁴ Vgl. Peters/Peters/Rolf: *Philosophie im Film*, S. 160.

²⁵ Ralf Beuthan: "Perspektiven einer Philosophie des Films", in: *Philosophie des Films*, Hg. Birgit Leitner/Lorenz Engell, Weimar: Univ.-Verl. 2007, S. 18–33; hier: S. 19.

²⁶ Vgl. Wartenberg: "Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy", S. 19.

philosophischen Metapher geht er von gefesselten Menschen in einer Höhle aus, wobei alles, was diese sehen, Schatten an den Wänden ebenjener Höhle sind. Dieses Abbild der Wirklichkeit – weil sie nichts anderes kennen – nehmen sie als die tatsächliche Wirklichkeit wahr. Wenn einer dieser Gefangenen allerdings freigelassen würde und zur eigentlichen Welt mit Sonnenlicht aufstiege, würde er im ersten Moment von dieser Wirklichkeit geblendet und die Scheinwirklichkeit in der Höhle als die eigentliche Wirklichkeit ansehen.²⁷ „Gewöhnung also, [...] wird er nötig haben um das obere zu sehen.“²⁸ Platon postuliert in weiterer Folge den Menschen als ein Geistwesen, der über die phänomenale Welt hinausfragen kann und soll.²⁹

Das, was man an den Wänden der Höhle – also weiterführend auch auf der Leinwand des Kinos – sieht, ist nur ein Abbild der Wirklichkeit, das in die Irre führen kann.³⁰ Wenn man aus dem Höhlen- ein Kinogleichnis machen würde, dann könnte die Aussage so umgeformt werden, dass die Menschen sich nicht vom Kino verführen lassen sollten; sie hinter das audiovisuelle Bild blicken sollten.

Doch die Dialektik, die die Philosophie gegenüber dem Bild an den Tag legt, ist bereits an dem Beispiel des Höhlengleichnisses evident. Verwendet die Philosophie ja seit jeher selbst (Gedanken-)Bilder, die ihre Theorien oft nicht nur näher illustrieren, sondern teilweise – wie eben beim Höhlengleichnis – sie selbst in sich tragen.³¹ Bilder als Metaphern philosophischer Theorien könnten folglich Film und Philosophie in Zusammenhang bringen.

Mittlerweile hat sich die Filmphilosophie als Teildisziplin der Philosophie etabliert.³² Freilich gibt es aber unterschiedliche Zugänge, wie sich PhilosophInnen dem Film annähern, in welcher Weise sie die Philosophie im Film widergespiegelt sehen. Diese Zugänge können im Prinzip in zwei größere Kategorien geordnet werden: 1. Film als Illustration und 2. Film als Philosophie.

²⁷ Vgl. Platon: *Der Staat*, Hg. Friedrich Schleiermacher, Berlin: De Gruyter 2018; (Orig. ca. 370 v. Chr.), S. 515–516.

²⁸ Platon: *Der Staat*, S. 516.

²⁹ Vgl. Gerald Hartung: *Philosophische Anthropologie*, Stuttgart: Reclam 2008, S. 18.

³⁰ Vgl. Christopher Falzon: *Philosophy goes to the movies. An introduction to philosophy*, London, New York: Routledge 2002, S. 4.

³¹ Vgl. Wartenberg: "Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy", S. 21.

³² Vgl. Birgit Leitner/Lorenz Engell: "Vorwort", in: *Philosophie des Films*, Hg. Birgit Leitner/Lorenz Engell, Weimar: Univ.-Verl. 2007, S. 4–17; hier: S. 6–7.

2.2.1 Film als Illustration

Die erste Gruppe an PhilosophInnen sieht Filme als Illustration von Philosophie. Manche PhilosophInnen machen dies an einzelnen Filmen fest, d.h. postulieren, dass bestimmte Filme nur als Illustrationen für philosophische Theorie gelten können, es aber weitere gibt, die einen höheren Stellenwert für die Philosophie besitzen.³³ Andere sehen Film im Allgemeinen nur in dieser eingeschränkten Art und Weise für die Philosophie brauchbar. Film hätte also nicht für sich alleinstehend einen philosophischen Mehrwert, sondern es benötigt einen philosophischen Text mit dem der Film verbunden erst eine philosophische Aussage formulieren kann.³⁴ Wenn man so will, dann nahmen manche Filmemacher diesen Umstand in der Vergangenheit an. So erscheint in Pier Paolo Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* [Die 120 Tage von Sodom]³⁵ eine Literaturliste in der Titelsequenz. Oder Alain Resnais, der seinen Film *Mon oncle d'Amérique* [Mein Onkel aus Amerika]³⁶ überhaupt so aufbaut, dass die fiktive Geschichte periodisch von einem Interview mit dem Philosophen Henri Laborit unterbrochen wird.

PhilosophInnen, die den Film als Illustration sehen, geht es eher um das „Was“ (die Story), als um das „Wie“ (die Kunstform). Paisley Livingston beschreibt beispielsweise, dass um die Ästhetik des Films zu behandeln, eine kritische Diskussion über den Einsatz seiner kinematographischen Mittel notwendig ist, was in einer philosophischen Besprechung fehl am Platze ist. (Er wirft zwar ein, dass diese Verbindung von der filmischen Kunstform und der Philosophie zwar nicht unmöglich, aber schwierig zu erreichen ist.)³⁷ Das „Was“ hingegen ist viel leichter mit einer philosophischen Theorie in Verbindung zu bringen und kann helfen, Studierende oder SchülerInnen in die Philosophie zu involvieren:

„The stimulation of students' imaginative engagement with philosophical issues, which engagement in turn heightens motivation for renewed encounters with the items on the reading list, is probably the single most valuable contribution the cinema can make to philosophy.“³⁸

³³ Vgl. Stephen Mulhall: *On film*, London: Routledge 2008, S. 2.

³⁴ Vgl. Paisley Livingston: "Theses on Cinema as Philosophy", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/1, 2006, S. 11–18, hier: S. 13.

³⁵ *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Regie: Pier Paolo Pasolini, IT/FR 1975.

³⁶ *Mon oncle d'Amérique*, Regie: Alain Resnais, FR 1980.

³⁷ Livingston: "Theses on Cinema as Philosophy", S. 16.

³⁸ Ebd.

2.2.2 Film als Philosophie

Die zweite Gruppe an PhilosophInnen gesteht dem Film gegenüber der Philosophie eine größere Rolle zu. Dies wird dann von den unterschiedlichen AutorInnen einmal mit Film als „philosophy in action“³⁹, ein anderes Mal mit Film als „doing philosophy“⁴⁰ bezeichnet. Gemeint wird stets ähnliches, nämlich, dass Filme „their own philosophical points [...], their own truth to reveal, their own insights into the human situation“⁴¹ haben können. D.h. dass Filme imstande sind, signifikante und originäre Beiträge zur Philosophie zu machen – dass Filme so viel Philosophie sein können, wie ein philosophischer Text es auch ist. Dabei geht es gar nicht darum, den anderen Standpunkt – also, dass Film Illustration sei – zu verneinen. Eher wird in der Illustration mehr gesehen, als das bloße audiovisuelle Abbild einer bereits bestehenden Theorie.

Dabei wird das Argument, dass ein Film ohne vorhergegangenen philosophischen Text kein philosophischer Beitrag wäre und deswegen nie so viel Wert sein kann als nicht gültig erkannt. Vielmehr können ja auch die meisten philosophischen Texte keine „original contributions to the discipline“⁴² vorweisen, insofern, dass sie in der Mehrzahl auf vorhergegangenen philosophischen Theorien basieren. Warum sollte man etwas vom Medium Film verlangen, was ja selbst von der eigentlichen Form – dem geschriebenen Text – die meiste Zeit nicht eingelöst wird? Thomas E. Wartenberg macht an mehreren Beispielen klar, wie Filme zwar einerseits die Illustration einer philosophischen Theorie, aber auch andererseits mehr als das sein können. Dies macht er u.a. an Charlie Chaplins Klassiker *Modern Times* [*Moderne Zeiten*]⁴³ fest. Dieser Film kann als Visualisierung der Marxschen Theorie der „entfremdeten Arbeit“ gesehen werden. Nach Karl Marx und Friedrich Engels ist dem Arbeiter im Kapitalismus seine Arbeit fremd geworden.:

„Der Arbeiter legt sein Leben in den Gegenstand; aber nun gehört es nicht mehr ihm, sondern dem Gegenstand. [...] Die Entäußerung des Arbeiters in seinem Produkt hat die Bedeutung, nicht nur, daß seine Arbeit zu einem Gegenstand, zu einer äußern Existenz wird, sondern daß sie außer ihm, unabhängig, fremd von ihm existiert und eine selbständige Macht ihm gegenüber

³⁹ Mulhall: *On film*, S. 2.

⁴⁰ Wartenberg: "Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy", S. 20.

⁴¹ Falzon: *Philosophy goes to the movies*, S. 6.

⁴² Wartenberg: "Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy", S. 27.

⁴³ *Modern Times*, Regie: Charlie Chaplin, US 1936.

wird, daß das Leben, was er dem Gegenstand verliehen hat, ihm feindlich und fremd gegenübertritt.“⁴⁴

Mithilfe von kinematographischen Mitteln wie der Montage, wird die Bedeutung erzeugt, welche die philosophische Theorie widerspiegelt. So kann man am Anfang des Filmes Arbeiter sehen, die sich auf dem Weg in die Fabrik befinden. Immer wieder wird diese Szene von Bildern mit Schafen, die ins Schlachthaus geführt werden, unterbrochen. Durch ein Mittel, das nur im Film in dieser Art und Weise existiert, nämlich der symbolischen Montage, wird die philosophische Bedeutung der Sequenz klar.⁴⁵ Wie es Marx bezeichnet, befinden sich die ArbeiterInnen „in der Arbeit außer sich“. Die „Arbeit ist daher nicht freiwillig, sondern gezwungen“. „[S]obald kein physischer oder sonstiger Zwang existiert“, wird „die Arbeit als eine Pest geflohen“⁴⁶, was in dieser Sequenz augenscheinlich wird.

Die aus dem Film wohl berühmteste Szene ist jedoch, als Charlie Chaplin als Arbeiter und seinen Bewegungsabläufen am Fließband mit den Maschinen zu verschmelzen scheint. Der Mensch wird in diesen Sequenzen zum Gehilfen der Maschinen. Obwohl es zu Marx' Zeiten noch kein Fließband gab, stellt dies die perfekte Illustration seiner Theorie der „entfremdeten Arbeit“ für die Gegenwart der Herstellungszeit des Filmes dar. Der Film bildet u.a. durch die Wiederholung der Arbeitsprozesse die Mechanisierung des menschlichen Körpers (und seiner ‚Seele‘) ab. *Modern Times* eröffnet einem Wege, über Marx' Theorie des menschlichen Körpers, der im Kapitalismus wie eine Maschine funktioniert, nachzudenken, wie es seine Texte alleine nicht vermochten. Er ist somit ein signifikanter Beitrag zur Philosophie.⁴⁷

Diese Arbeit bezieht sich vordergründig auf diese zweite Art und Weise, Film als Philosophie zu sehen. Hierbei wird also vielmehr auf Mittel, die für den Film allein stehend sind, gesetzt. Gerade in den Momenten, die ein Text oder ein anderes Medium nicht herrufen können, besitzt ein Film seinen originären philosophischen Beitrag. D.h. nicht (nur) die Story, sondern die Kunstform rückt in den Mittelpunkt. Für das weitere Vorgehen in dieser Arbeit bedeutet dies, dass sich eben nicht nur

⁴⁴ Karl Marx/Friedrich Engels: "Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844", in: *Karl Marx / Friedrich Engels Werke. Band 40*, Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin: Dietz 1968, S. 465–588; (Orig. 1844), hier: S. 512.

⁴⁵ Vgl. Wartenberg: "Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy", S. 27.

⁴⁶ Marx/Engels: "Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844", S. 514.

⁴⁷ Vgl. Wartenberg: "Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy", S. 28–30.

mit philosophischen Theorien, sondern auch mit filmischen Mitteln auseinander gesetzt werden sollte, was – wie bereits im Kapitel ‚Filme im Unterricht‘ zusammengefasst – in vielen Publikationen vorgeschlagen wird. Die Filmwissenschaft und die Philosophie müssen also gewissermaßen Hand in Hand gehen. Auf Basis der Begriffe der Filmwissenschaft kann die Philosophie der Filme klargemacht werden, oder anders: Philosophie kann in einem Film durch Techniken der Filmwissenschaft dechiffriert werden.

Und auch der bereits geäußerte Vorbehalt gegenüber (Hollywood-)Filme, dass diese ja primär zur Unterhaltung erstellt werden, kann am Beispiel von *Modern Times* entschärft werden. *Modern Times* ist ein witziger mit Slapstick gespickter Film, dessen Unterhaltungswert wohl objektiv als sehr hoch eingestuft werden kann. Die Beiträge innerhalb des Filmes zur Philosophie können allerdings nicht getrennt werden, von witzigen Szenen – während das Publikum lacht, kann es in den Szenen gleichzeitig einen philosophischen Kommentar sehen.

2.3 Filme und Philosophie-Didaktik

Mit der Definition, dass Film auch wie ein philosophischer Text gesehen werden kann, ist zwar die Basis für den didaktischen Zugang gelegt, aber dieser noch nicht konkretisiert. Zumal auch nicht alle unbearbeiteten philosophischen Texte für den Schulunterricht geeignet sind. Oft wird eben – wie es in Schulbüchern der Fall ist – eine für SchülerInnen geeignete Zusammenfassung von philosophischen Theorien verwendet. Natürlich kann man es kritisch sehen, dass im Philosophie-Unterricht keine oder nur wenige philosophischen Originaltexte gelesen werden. Dabei stellt sich aber die bereits erwähnte Grundsatzfrage, wieviel in einem Jahr mit zwei Wochenstunden Pflichtunterricht in diesem Fach möglich ist und ob es unter diesen Voraussetzungen fast nicht anders geht, als in dieser Form lediglich einen (historischen) Überblick über das Gebiet zu geben.

Anschließend stellt sich allerdings die weitere Frage, wo bei diesem Zugang das Philosophieren an sich bleibt, worauf im AHS-Lehrplan beispielsweise folgenderweise eingegangen wird: Die SchülerInnen sollen aufgefordert werden „sich auf das Philosophieren als Prozess einzulassen.“⁴⁸

⁴⁸ Anon.: "Lehrplan der AHS-Oberstufe: Psychologie und Philosophie".

Bevor wir auf das Philosophieren im Unterricht zurückkommen, sollte zuerst geklärt werden, wie überhaupt das ‚Philosophieren‘ definiert werden kann. Wie so oft in der Philosophie kann eine erste Definition in der Antike gefunden werden. Platon und im Anschluss sein Schüler Aristoteles sehen den Ursprung des Philosophierens im „Thaumázeín“, was meistens mit „Verwunderung“, aber auch mit „Staunen“ oder „Zweifeln“⁴⁹ übersetzt werden kann.

„Denn gar sehr ist dies der Zustand eines Freundes der Weisheit, die Verwunderung [thaumázeín]; ja es gibt keinen andern Anfang der Philosophie als diesen, und wer gesagt hat, Iris [Regenbogen als Botin der Götter] sei die Tochter des Thaumás [personifizierte Verwunderung], scheint die Abstammung nicht übel getroffen zu haben.“⁵⁰

„Denn Verwunderung (thaumázeín) veranlaßte zuerst wie noch jetzt die Menschen zum Philosophieren, indem man anfangs über die unmittelbar sich darbietenden unerklärlichen Erscheinungen sich verwunderte, dann allmählich fortschritt und auch Größeres sich in Zweifel einließ.“⁵¹

Das Verwundern oder Zweifeln befähigt den Menschen also „dazu, etwas als ungewöhnlich einzuschätzen, das wir als selbstverständlich angenommen haben und das von dem abweicht, was wir bisher wussten oder zu wissen meinten.“⁵²

Wieder auf das Philosophieren im Unterricht kommend, kann der Film eine ähnliche Rolle spielen. Audiovisuelle Medien sind allgegenwärtig und werden ganz selbstverständlich im wahrsten Sinne des Wortes konsumiert. Im Unterricht geht es darum, dieses Selbstverständliche aufzubrechen, ein Staunen und ein Zweifeln einzuführen, wodurch ein Bild mehr wird als die oberflächliche Betrachtung desselben. Auf Basis dieses Verwunderns kann die Analyse von Filmen bzw. von einzelnen Szenen eingesetzt werden. Zuerst also die Filme von ihrer scheinbar selbstverständlichen Bedeutung zu lösen, anschließend die einzelnen Elemente genauer zu begutachten und diese im Anschluss wieder zu einem Ganzen mit erweiterter Bedeutung zusammenzusetzen – diese Aufgaben der Filmanalyse fallen mit dem Philosophieren im ursprünglichen und wohl besten Sinne zusammen.

⁴⁹ Arno Anzenbacher: *Einführung in die Philosophie*, Freiburg: Herder ⁸2002; (Orig. 1981), S. 19.

⁵⁰ Platon: „Theaitetos“, Übers. Friedrich Schleiermacher, in: *Platon. Sämtliche Werke. Zweiter Band*, Hg. Erich Loewenthal, Berlin: Lambert Schneider 1940, S. 561–661; (Orig. ca. 369–366 v. Chr.), hier: S. 581/155d.

⁵¹ Aristoteles: *Metaphysik*, Hg. Héctor Carvallo/Ernesto Grassi, Übers. Hermann Bonitz, Reinbek: Rohwolt 1966; (Orig. ca. 348–322 v. Chr.), S. 13/982b.

⁵² Barbara Brüning: *Philosophieren in der Sekundarstufe. Methoden und Medien*, Weinheim/Basel/Berlin: Beltz 2003, S. 20.

Nicht nur der wie oben erwähnte österreichische AHS-Lehrplan hat das Philosophieren auf seinem Plan, sondern seit Kant (auf Basis dessen später z.B. die Philosophie-DidaktikerInnen Ekkehard Martens, Jonas Pfister oder Barbara Brüning) wird als primäres Ziel des Philosophieunterrichts, dass SchülerInnen „philosophieren lernen“⁵³, gesehen. Georg Wilhelm Friedrich Hegel kann in dieser Hinsicht eine diametral entgegengesetzte Position unterstellt werden. Für ihn steht nämlich im Vordergrund des Philosophie-Unterrichts, den Inhalt der Philosophie – also philosophische Theorien – zu lernen. Er sieht die Auseinandersetzung mit den Texten als die absolute Vorbedingung. ‚Philosophieren lernen‘ ohne Bezug zu philosophischen Texten ist für ihn ein „unsystematische[s] Rasonieren oder Spekulieren“ und „hat das Gehaltleere, das Gedankenleere der Köpfe zur Folge“. SchülerInnen ausschließlich zu „Selbstdenken und eigenen Produzieren zu erziehen, hat die Wahrheit [der Philosophie] in den Schatten gestellt“⁵⁴, weswegen er sich gegen diese Position stellt. Erst „[w]enn einmal der Kopf voll Gedanken ist“ – also mit vorhergegangenen philosophischen Theorien vertraut ist – hat er laut Hegel „die Möglichkeit, selbst die Wissenschaft weiterzubringen“⁵⁵. In der Schule (bzw. wie es in seinem Text heißt auf Gymnasien) sollte sich im Philosophie-Unterricht auf den ersten Teil besonnen werden. Den SchülerInnen soll „zuerst das Sehen und Hören vergehen“, sie müssen von „konkreten Vorstellungen abgezogen, in die innere Nacht der Seele zurückgezogen werden, auf diesem Boden sehen, Bestimmungen festhalten und unterscheiden lernen.“⁵⁶ Mehr oder minder heißt das, dass sich mit den philosophischen Inhalten auf Basis des geschriebenen Texts auseinandergesetzt werden soll, dass der Konnex zur Wirklichkeit zunächst nicht wichtig ist. Erst auf dieser Basis kann dann ein wahres eigenes Philosophieren entstehen, was laut Hegel erst beim universitären Studium Thema sein kann.⁵⁷

Man könnte nun in Hinblick auf den Einsatz von Filmen im Unterricht Hegels Standpunkt von sich weisen. Jedoch ist einerseits eine solche historisch durchaus gewichtige Position nicht einfach vom Tisch zu wischen, andererseits könnte ihr

⁵³ Immanuel Kant: "Nicht Gedanken, sondern denken lernen", in: *Texte zur Didaktik der Philosophie*, Hg. Kirsten Meyer, Stuttgart: Reclam 2010, S. 71–75; (Orig. Nachricht von der Einrichtung seiner Vorlesungen in dem Winterhalbenjahre, 1765), hier: S. 73.

⁵⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: "Gedanken in den Kopf bekommen", in: *Texte zur Didaktik der Philosophie*, Hg. Kirsten Meyer, Stuttgart: Reclam 2010, S. 76–82; (Orig. Privatgutachten für den Königlich Bayrischen Oberschulrat Immanuel Niethammer, 1812), hier: S. 77.

⁵⁵ Ebd., S. 78.

⁵⁶ Ebd., S. 79.

⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 79–80.

auch durchaus etwas entgegengehalten werden, welche sie für das Thema doch produktiv werden lassen kann.

Mit der oben bereits ausgeführten These, dass Film eben auch selbst als Philosophie zu sehen ist, kann Hegels Position erweitert werden. Nicht nur Texte – oder Lehrende, die diese Theorien wiedergeben – können Philosophie vermitteln, sondern auch ein Medium wie der Film. Hegel, der freilich in einer medial ganz anderen Welt gelebt hat, kann ein gewisser Puritanismus für das geschriebene Wort nachgesagt werden, der jedoch von Hegelianern bis in die Gegenwart nachvollzogen wird. Film wird oftmals als ein Medium gesehen, dem das Publikum passiv beiwohnt. Dass durch die audiovisuelle Darbietung beispielsweise die Fantasie verloren ginge und, dass das Lesen eines Buches eine viel intensivere Auseinandersetzung benötigt, als das Schauen eines Filmes fällt allerdings in die Kategorie der Alltagspsychologie. Als einer der ersten hat diese Sichtweise der Filmtheoretiker David Bordwell revidiert. Dieser schreibt in dem mittlerweile als Klassiker der Filmwissenschaft geltenden Buch *Narration in fiction film* dem Publikum einen aktiven Part zu. Bordwell bedient sich dabei des Konstruktivismus und des psychologischen Kognitivismus, wenn er einen/eine denkende/n ZuschauerIn postuliert, der/die die Reize des Films aktiv verarbeitet, vervollständigt und verwertet. Die Rezeption stellt für Bordwell eine Art Dekodierung dar, wobei das Publikum bestimmte Annahmen, Vor- und Hintergrundwissen oder logische Schlüsse anwendet. Er betont dabei den prozesshaften Lerncharakter der aktiven Auseinandersetzung mit Film.⁵⁸

Um bei Hegels Sprache zu bleiben, könnte also gesagt werden, dass eben nicht „zuerst das Sehen und Hören vergehen“ muss, um auf die „innere Nacht der Seele“ zurückgeworfen zu werden. Vielmehr wird beim Rezipieren von Filmen die ‚Seele‘ auf andere Weise aktiviert. Filmrezeption ist in dieser Hinsicht gerade nicht das Gehalt- und Gedankenleere, sondern es sind viele Prozesse beteiligt, die das Publikum zu einem aktiven Publikum macht. Die SchülerInnen müssen also gar nicht von Grund auf eine neue Technik des Filmschauens erlernen, sondern die bestehende erweitern. Dort wo bereits (narrative) Lücken gefüllt werden, können auch philosophische Annahmen entstehen. Bei der Rezeption von Filmen treten viele Gedanken nämlich nicht an der Oberfläche der Filme zutage, sondern entstehen erst

⁵⁸ Vgl. David Bordwell: *Narration in the fiction film*, London: Routledge 1990; (Orig. Madison: University of Wisconsin Press 1985), S. 29–47.

in den Köpfen der ZuschauerInnen. Die Philosophie des Films aufzunehmen ist ein gleichzeitig reproduktiver wie schöpferischer Akt – Inhalte, die nicht durch die passive Aufnahme als bloßes Ergebnis des audiovisuellen Bildes gesehen werden können, sondern durch die ZuschauerInnen selbst aktiv wahrgenommen werden.

Was in Bezug auf Bordwell und anderen Filmrezeptions-Theoretikern klar wird, ist, dass Film-ZuschauerInnen sich bestimmter Schemata, um einen Film zu dekodieren, bedienen und sich diese Schemata mit jeder weiteren Auseinandersetzung mit verschiedenen Filmen erweitern. Wie jedoch auch Stuart Hall bemerkt, basiert die Dekodierung von Filmen nicht auf einem hermeneutisch abgeschlossenen System audiovisueller Zeichen. Vielmehr macht er darauf aufmerksam, dass die „Sprache“ des Films weiter zu fassen ist und das politische, kulturelle und gesellschaftliche Rüstzeug der ZuseherInnen für die Bedeutungskonstruktion eine große Rolle spielt.⁵⁹ Auf den Philosophie-Unterricht gelegt, kann das – in erweitertem Sinne Hegels – nur bedeuten, dass es natürlich nicht reicht, einen Film zu zeigen und zu erwarten, dass die SchülerInnen schon philosophische Inhalte daraus ziehen werden. Es kann also nur darum gehen, dass bestimmte philosophische Theorien den SchülerInnen bereits bekannt sind und mithilfe dieser Filmszenen – um beim Sprachgebrauch zu bleiben: – dekodiert werden oder eine bestimmte Lesart anzubieten und damit den SchülerInnen ein philosophisches Denkgebäude näher zu bringen. Filme können also im Wesentlichen im Unterricht integriert werden, um ein neues Thema einzuleiten oder bereits bearbeitete Inhalte zu verfestigen respektive anzuwenden.

2.4 Nachbemerkungen

Zum Abschluss dieses Kapitels bleibt zu sagen, dass es natürlich nicht das Ziel sein muss oder kann, lediglich jene vom Produzenten intendierte Bedeutung des Filmes wiederherzustellen. Dies aus zumindest zweierlei Gründen: 1. Schon alleine, dass ein Film üblicherweise ein Produkt einer Vielzahl von Menschen ist, macht es schwierig eine/einen Verantwortliche/n auszumachen. Natürlich hat sich – zumindest in gewissen Kreisen – durchgesetzt, dass sich der/die RegisseurIn den Film auf

⁵⁹ Stuart Hall: "Kodieren/Dekodieren", in: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Hg. Roger Bromley, Lüneburg: zu Klampen 1999, S. 92–110; (Orig. "Encoding/Decoding", in: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*, London: Hutchinson 1980), hier: S. 97.

seine/ihre Fahne heften kann. Jedoch kann man nicht einmal von den größten Gegenwarts-RegisseurInnen des Populärkinos behaupten, dass sie mehrheitlich ihre eigenen Drehbücher schreiben. Darunter beispielsweise Steven Spielberg oder Martin Scorsese, die in der Fachliteratur als *die* ‚Auteure‘ des Hollywoodkinos gelten.⁶⁰ Von großer Wichtigkeit beim Film sind ohne Zweifel auch jene Personen, die für die Kadrierung des Bildes zuständig sind – also die Kameralleute. Im besten Falle können Regie, Drehbuch und Kamera auch als unterschiedliche Personen Hand in Hand gehen und sozusagen mit einer gemeinsamen Stimme ‚sprechen‘. Mitunter wird dabei jedoch die Rolle der bereits erwähnten ProduzentInnen, die ja über die Herstellungskosten verfügen, minderbewertet. Dabei kann es sogar vorkommen, dass RegisseurInnen während der Dreharbeiten entlassen werden, es jedoch eher selten passiert, dass das Produktionsteam währenddessen wechselt. Dies ist aber nach wie vor nur ein winziger Teil all jener an der Herstellung eines Mainstream-Filmes hinter der Kamera Beteiligten (Tontechnik, Schnitt, Ausstattung, Kostüm, visuelle Effekte etc.). Und damit sind die SchauspielerInnen noch nicht einmal erwähnt. Die Produktion eines Filmes hat also mehrere Beschäftigte, die den Film mit einer Vielzahl an Bedeutungen aufladen könnten, welche in dieser Hinsicht schwierig zu erfassen sind. 2. Daran anzuknüpfen ist, dass bei einem Film (wiewohl bei einem jeden anderen Kunstwerk auch) nicht nach der Intention des/der KünstlerIn gefragt werden sollte, sondern was das Werk tatsächlich aussagt. Es ist nicht wichtig, ob die an der Herstellung des Filmes Beteiligten auf diese philosophische Theorie referieren wollten, oder dies unbeabsichtigt tun. Insofern soll es auch nicht die Aufgabe der SchülerInnen sein, die intendierte Bedeutung wiederherzustellen. Und selbst wenn eine möglicherweise beabsichtigte Sichtweise rekonstruiert wird, geht es nicht um eine affirmative Annahme dieser, sondern sie kann sogar ins genaue Gegenteil gekehrt werden. Stuart Hall spricht in diesem Zusammenhang von einer „oppositionellen Lesart“⁶¹ wobei die ZuschauerInnen die dominanten Bedeutungen als ideologisch entlarven und eben auf gegensätzliche Weise dekodieren.

Viel interessanter als nach den einzelnen Intentionen der ProduzentInnen eines Films zu fragen, kann die Frage nach dem Bezug zu seiner Herstellungszeit sein. Für Siegfried Kracauer sind populäre Filme „der Spiegel der bestehenden

⁶⁰ Vgl. Jon Lewis: "The Perfect Money Machine(s). George Lucas, Steven Spielberg and Auteursim in the New Hollywood", in: *Film International* 1/1, 2003, S. 12–26, hier: S. 17.

⁶¹ Hall: "Kodieren/Dekodieren", S. 109.

Gesellschaft.“ Wie bereits angemerkt, werden sie aus „Mitteln von Konzernen bestritten, die zur Erzielung von Gewinnen den Geschmack des Publikums um jeden Preis treffen müssen.“⁶² Filme erreichen dann eine große Anzahl an ZuschauerInnen, wenn sie die „herrschenden Massenbedürfnisse befriedigen.“⁶³ Für Kracauer transportiert damit Film als historisches Dokument den Zeitgeist, das Geschichtsbewusstsein und das kollektive Empfinden der Gesellschaft, seines Herstellungsortes und seiner Herstellungszeit.

Auf unser Thema gemünzt, spiegeln die zu besprechenden Filme also die Philosophie der Gegenwart der ‚westlichen Welt‘ in einer immer globalisierteren Gesellschaft wider. Damit ist freilich nicht gemeint, dass nur neue philosophische Texte für die Analyse in Frage kommen, sondern, dass die Filme die zeitgenössische Ausformung zentraler philosophischer Fragestellungen – wie bereits im Kapitel ‚Filme und Philosophie‘ am Beispiel von Marx‘ Theorie der ‚entfremdeten Arbeit‘ und *Modern Times* ausgeführt – aufzeigen können.

⁶² Siegfried Kracauer: "Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino", in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Hg. Siegfried Kracauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 279–294; (Orig. 1927), hier: S. 279.

⁶³ Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ³1995; (Orig. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film*, Princeton: Princeton University Press 1947), S. 11.

3 Sozialphilosophie auf offener See

3.1 Forschungsmaterial und -grundlage

3.1.1 *Cast Away*: Kurzbeschreibung

Der älteste Film, der in der Arbeit analysiert werden soll, ist *Cast Away* [*Cast Away – Verschollen*]⁶⁴ aus dem Jahr 2000. Der Film stellt nach *Forrest Gump*⁶⁵ die zweite Zusammenarbeit zwischen Regisseur Robert Zemeckis und Hauptdarsteller Tom Hanks dar. Für *Forrest Gump* bekam Hanks einen Oscar, für *Cast Away* war er immerhin ebenso für die beste Hauptrolle nominiert.⁶⁶ *Cast Away* war im Jahr 2000 der weltweit dritterfolgreichste Film an der Kinokasse.⁶⁷

Im Film geht es um den viel beschäftigten Chuck Noland (Hanks), der sich als leitender Angestellter des US-amerikanischen Paketdienstes FedEx weltweit um Logistikprobleme seines Dienstgebers kümmert. Außerdem steht er kurz davor, seine Freundin Kelly Frears (Helen Hunt) zu heiraten.

Auf einer Dienstreise als Passagier an Bord einer FedEx-Frachtmaschine stürzt das Flugzeug ab. Chuck ist der einzige Überlebende, findet sich jedoch auf einer unbewohnten Insel im pazifischen Ozean wieder. Ab diesem Zeitpunkt (Minute 27 des Filmes) bis zum letzten Akt des Filmes (beginnend bei einer Stunde und 47 Minuten) wird Tom Hanks als Chuck Noland als einzige Person vor der Kamera gezeigt. Dieser Zeitraum umfasst in der Diegese vier Jahre, in denen der Protagonist auf der Insel sein Dasein fristet. Dieser Hauptteil des Filmes kann als Robinsonade bezeichnet werden. Chuck versucht zu überleben und sich in dieser archaischen Umwelt eine Lebensgrundlage zu schaffen. Grundlegende Handfertigkeiten (Bauen eines Unterschlupfes, Fischen, Herstellen von Feuer etc.) müssen mit den einfachsten Mitteln erlernt werden. Im Zuge dieser Jahre baut Chuck ein Floß, mit welchem er schließlich die Insel verlässt. Ein Frachtschiff findet ihn beinahe verhungert und verdurstet abgedriftet mitten im Meer.

Der letzte Akt des Filmes handelt von der Rückkehr des totgeglaubten Chuck

⁶⁴ *Cast Away*, Regie: Robert Zemeckis, US 2000.

⁶⁵ *Forrest Gump*, Regie: Robert Zemeckis, US 1994.

⁶⁶ Anon.: "The Official Academy Awards Database", in: *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, 2018, <http://awardsdatabase.oscars.org>, Zugriff: 07.08.2019.

⁶⁷ Anon.: "2000 Worldwide Grosses", in: *Box Office Mojo*, 2018, <https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2000&p=.htm>, Zugriff: 24.08.2018.

Noland in seine Heimat, was nicht nur für ihn ein aufrüttelndes Ereignis ist. Seine Verlobte Kelly hat mittlerweile ein neues Leben an der Seite eines Zahnarztes begonnen, mit welchem sie bereits eine gemeinsame Tochter hat. Chuck sieht am Ende trotz allem positiv in seine neue Zukunft. Die letzte Szene zeigt ihn, wie er ein ungeöffnetes Paket, das ebenso durch den Flugzeugabsturz mit ihm auf der Insel gelandet war, an die Absenderin zurückstellt.

Man kann den Film, wie es auch einige Rezensionen getan haben, als kritisch gegenüber der „globalisierten Konsumgesellschaft“⁶⁸ und dem „capitalist system“⁶⁹ sehen. Chuck ist vor dem Absturz zu sehr mit seiner Karriere beschäftigt, um sich auf die wirklich wichtigen Dinge – wie die Liebe zu seiner Freundin und den Wunsch nach einer eigenen Familie – zu konzentrieren. Er ist am Anfang vom Profit getrieben, übersieht dabei jedoch, dass jeder Tag sein letzter sein könnte. Die Jahre auf der Insel zwingen ihn nicht nur zu einer sogenannten Entschleunigung, sondern auch zu einem Umdenken. Die Wiederankunft zuhause konfrontiert ihn mit seiner Vergangenheit: seine ehemalige Verlobte ist nun mit einem anderen Mann glücklich verheiratet und hat mit ihm eine Familie gegründet. Das Leben, das er sich insgeheim erträumt hat, ist nun für einen anderen bestimmt. Die Konzentration auf den Profit hat ihn fast umgebracht – immerhin ist er ja bei einer Dienstreise abgestürzt – und ihm schließlich auch sein privates Glück verwehrt. Am Ende des Films löst er sich von seiner alten Liebe, schöpft wieder Hoffnung und startet ‚wiedergeboren‘ in sein neues Leben mit anderen Vorzeichen.^{70 71}

Eine solche Filmbesprechung hat allerdings zu sehr Daniel Defoe als Autor von *Cast Away* im Sinn. Chuck Noland ist nicht Robinson Crusoe; er vollzieht keine (religiöse) Läuterung auf der Insel – zumal nicht in jener Form, die eine solche Analyse vorgibt. Bei genauerem Hinsehen kann in dem Film vielmehr ein dem Kapitalismus positiv gegenüberstehender, kontrollgesellschaftlicher, postfordistischer Gestus gefunden werden, was die folgende Analyse zeigen soll.

⁶⁸ Vgl. Tobias Vetter: "Hollywood wagt eine Zeitkritik. Cast Away - Verschollen", in: *filmrezension.de*, 2001, http://www.filmrezension.de/+frame.shtml?/filme/cast_away_verschollen.shtml, Zugriff: 25.08.2018.

⁶⁹ Vgl. Catherine Craft-Fairchild: "Castaway and Cast Away. Colonial, Imperial, and Religious Discourses in Daniel Defoe and Robert Zemeckis", in: *Journal of Religion & Film* 9/1, 2016, <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol9/iss1/4/>, Zugriff: 25.08.2018.

⁷⁰ Vgl. Vetter: "Hollywood wagt eine Zeitkritik".

⁷¹ Vgl. Craft-Fairchild: "Castaway and Cast Away".

3.1.2 *All Is Lost*: Kurzbeschreibung

Cast Away soll im Folgenden *All Is Lost*⁷² aus dem Jahr 2013 gegenübergestellt werden. Der Film feierte seine Premiere bei der 66. Auflage der Filmfestspiele von Cannes⁷³ und wurde für einen Oscar für den besten Tonschnitt nominiert.⁷⁴

In der Haupt- und tatsächlich einzigen Rolle im Film ist Robert Redford zu sehen – *All Is Lost* ist somit zur Gänze ein Ein-Personen-Film und kommt zu einem Großteil auch ohne gesprochenes Wort aus. Die Handlung des Filmes ist schnell erklärt und kann mit einem Mann, der im indischen Ozean auf einem havarierten Segelboot um sein Überleben kämpft, zusammengefasst werden.

Im Gegensatz zu *Cast Away* kann *All Is Lost* als dem Kapitalismus und der aktuellen Gesellschaftsordnung, wie noch zu zeigen sein wird, kritisch gegenüberstehend bewertet werden. Um den Forschungsgegenstand nun aus diesem Blickwinkel zu betrachten, muss zunächst näher auf die Begriffe Kapitalismus aus sozialphilosophischer Sicht, sowie Disziplinar- und Kontrollgesellschaft eingegangen werden.

3.1.3 Kapitalismus

Karl Marx hat sich in seinen verschiedenen Publikationen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Kapitalismus auseinandergesetzt. Seine praktischen und revolutionären Schlüsse, die er aus dieser Beschäftigung gezogen hat, sind als durchaus problematisch einzuordnen. Der analytische Teil jedoch ist weit über die Grenzen der Sozialphilosophie hinaus als wegweisend für eine Erforschung des Kapitalismus zu sehen.

Marx sieht die Geschichte der menschlichen Gesellschaft als „die Geschichte von Klassenkämpfen“⁷⁵. Die Gesellschaftsordnungen würden stets auf materieller Basis durch die Herrschenden auf der einen und die Beherrschten auf der anderen Seite gekennzeichnet sein. So zeichnete sich die antike Gesellschaft beispielsweise durch die Dualität *Freier* und *Sklaven* oder die mittelalterliche durch *Feudalherren* und *Leibeigene* aus.

⁷² *All Is Lost*, Regie: J. C. Chandor, US 2013.

⁷³ Vgl. Anon.: "All Is Lost", in: *Festival de Cannes*, 2013, <https://www.festival-cannes.com/en/films/all-is-lost>, Zugriff: 23.03.2019.

⁷⁴ Vgl. Anon.: "The Official Academy Awards Database".

⁷⁵ Karl Marx/Friedrich Engels: "Manifest der Kommunistischen Partei", in: *Karl Marx / Friedrich Engels Werke. Band 4*, Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin: Dietz 1959, S. 459–493; (Orig. 1848), hier: S. 462.

Im Zuge der Industrialisierung im 18. Jahrhundert breitete sich eine neue Gesellschaftsordnung aus, nämlich der Kapitalismus. In diesem stehen laut Marx auf der Seite der Unterdrücker die *Bourgeoisie* bzw. die KapitalistInnen und auf der Seite der Unterdrückten das *Proletariat* bzw. die ArbeiterInnen. Der Bourgeois ist der Besitzer der Produktionsmittel und der Proletarier verkauft seine Arbeitskraft an diesen.⁷⁶

Durch das *Kapital* – wie Marx auch sein Hauptwerk nennt – ist im Kapitalismus eben die Gesellschaftsordnung und die Produktionsweise bestimmt. Der/die KapitalistIn investiert einen Teil seines/ihrer Kapitals in die Produktion (Produktionsstätte, Maschinen, Werkzeug, Bezahlung der ArbeiterInnen etc.). Die ArbeiterInnen bekommen aber weniger bezahlt, als die Arbeit schließlich Wert wäre (was Marx „Ausbeutung“⁷⁷ nennt). Dadurch entsteht beim Verkauf der Produkte der Profit aufseiten der KapitalistInnen. Durch den Profit kann wiederum mehr Kapital in den Produktionsprozess investiert werden. Dadurch entsteht ein stetiger Zuwachs im Kapitalismus.⁷⁸

Nach Marx würde in einer idealen Gesellschaft (Kommunismus) die Produktion davon abhängen, menschliche Bedürfnisse zu erfüllen.⁷⁹ Im Kapitalismus geht es aber schließlich bei der Produktion darum, mit den Waren immer mehr Profit zu machen.

Max Weber hat Anfang des 20. Jahrhunderts – also gut ein halbes Jahrhundert später – den Kapitalismus einer im Vergleich zu Marx weniger wertenden Analyse unterzogen. Doch auch er kommt zu einer ähnlichen Gegenüberstellung. Dem Kapitalismus als Geisteshaltung sei der „Traditionalismus“ vorausgegangen. Bei diesem genüge es dem Menschen den gewohnten Lebensstandard zu halten und seine Grundbedürfnisse zu stillen. Der kapitalistische Mensch hingegen will „Geld und mehr Geld verdienen“⁸⁰. Es geht nicht mehr darum, natürliche Bedürfnisse zu

⁷⁶ Vgl. Marx/Engels: "Manifest der Kommunistischen Partei", S. 463–464.

⁷⁷ Vgl. Karl Marx: "Das Kapital. Band I. Der Produktionsprozeß des Kapitals", in: *Karl Marx / Friedrich Engels Werke. Band 23*, Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin: Dietz 1962, S. 11–802; (Orig. Hamburg: Meissner 1867), hier: S. 350.

⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 165–166.

⁷⁹ Vgl. Karl Marx: "Kritik des Gothaer Programms", in: *Karl Marx / Friedrich Engels Werke. Band 19*, Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin: Dietz 1962, S. 13–32; (Orig. 1875), hier: S. 21.

⁸⁰ Max Weber: "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus", in: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Band 1*, Hg. Max Weber, Tübingen: Mohr Siebeck 1920, S. 17–206; (Orig. 1905), hier: S. 43.

stillen, sondern entstehen im Kapitalismus immer mehr Begehrnisse und damit ein beinahe endloses Wachstum.

3.1.4 Disziplinargesellschaft

Michel Foucault sieht in seinem Werk *Überwachen und Strafen*⁸¹ eine veränderte Strategie der Machtordnung, die mit dem 18. und 19. Jahrhundert beginnt und ihren Höhepunkt am Anfang des 20. Jahrhunderts erreicht.⁸² Diese geht also mit dem Kapitalismus einher bzw. kann als die erste Phase der Machtausübung des Kapitalismus gesehen werden.

Die Disziplinierung entfaltet sich in sogenannten *Einschließungsmilieus*: Das Individuum befindet sich in geschlossenen (institutionalisierten) Räumen, die alle konkreten Regeln besitzen und von denen es einige im Laufe des Lebens durchläuft: „[Z]uerst die Familie, dann die Schule („du bist hier nicht zu Hause“), dann die Kaserne („du bist hier nicht in der Schule“), dann die Fabrik, von Zeit zu Zeit die Klinik, möglicherweise das Gefängnis“.⁸³ Es geht darum den Menschen größtmöglich ökonomisch verwertbar zu machen und seinen Machteinfluss möglichst klein zu halten: „Wir können sagen, dass die Disziplin das einheitliche technische Verfahren ist, durch welches die Kraft des Körpers zu den geringsten Kosten als ‚politische‘ Kraft zurückgeschraubt und als nutzbare Kraft gesteigert wird.“⁸⁴

Die Einschließungsmilieus sind nicht nur durch Gesetze stark strukturiert, sondern auch durch eine klare Hierarchie. Die Individuen selbst sind allerdings ersetzbar, ihr „Rang“ aber nicht. Es geht schließlich in den Disziplinargesellschaften nicht um einen individuellen Blick auf den Menschen, sondern um ein System, in dem diesem ein Platz zugewiesen wird, aus welchem ihm nichts Anderes übrigbleibt, als stets produktiv zu bleiben:

„Die Disziplin ist die Kunst des Ranges und die Technik der Transformation von Anordnungen. Sie individualisiert die Körper durch eine Lokalisierung,

⁸¹ Michel Foucault: *Überwachen und Strafe. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008; (Orig. *Surveiller et punir – la naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975).

⁸² Vgl. Gilles Deleuze: "Postskriptum über die Kontrollgesellschaften", in: *Unterhandlungen. 1972-1990*, Hg. Gilles Deleuze, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 254–262; (Orig. "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", in: *L'autre journal* 1, 1990), hier: S. 254.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Foucault: *Überwachen und Strafe*, S. 284.

die sie nicht verwurzelt, sondern in einem Netz von Relationen verteilt und zirkulieren lässt.“⁸⁵

Foucault exemplifiziert dies anhand der einzelnen Institutionen, die er näher beschreibt. So entstehen im 18. Jahrhundert in der Schule spezifische Ränge. Dabei geht es einerseits um die Anordnung des Klassenraumes: „Schülerreihen in der Klasse, Korridore, Kurse; jeder erhält bei jeder Aufgabe und bei jeder Prüfung einen Rang zugewiesen“. Andererseits auch um die altersspezifische Einteilung der Schülerinnen und Schüler und das konkret ablaufende Schema, durch welches diese die einzelnen Schulstufen durchlaufen: Die „Gleichschaltung der verschiedenen Altersklassen [und die] Abfolge des Lehrstoffs und der behandelten Fragen in der Ordnung zunehmender Schwierigkeit.“ Die Schule lässt jede/n SchülerIn demnach zirkulieren, indem diese bzw. dieser durch sein Alter und seine Leistungen bald diesen und bald einen anderen Rang innehat. Der Schulraum wurde „zu einer Lernmaschine umgebaut – aber auch zu einer Überwachungs-, Hierarchisierungs-, Belohnungsmaschine.“⁸⁶

Als prototypisches Beispiel für die Disziplinargesellschaft kann auch die fordistische Fabrik – Deleuze: „Das ideale Projekt der Einschließungsmilieus“ – herangezogen werden. Diese kennzeichnet die Zerlegung der Arbeitsabläufe und deren Optimierung mittels Zeit- und Bewegungsstudien bei gleichzeitiger Trennung von Planung und Ausführung. Die ArbeiterIn hat einen spezifischen Rang in einer großen Maschinerie und ist dafür zuständig, seinen bzw. ihren Produktionsschritt effizient (im sogenannten ‚one best way‘⁸⁷) zu vollbringen. Er oder sie ist jeweils zuständig für einen winzigen Teil der Produktion und dadurch gleichzeitig leicht ersetzbar. Die ArbeiterInnen setzen „im Zeit-Raum eine Produktivkraft zusammen [...], deren Wirkung größer sein muss, als die Summe der Einzelkräfte.“⁸⁸

Mitglieder einer Disziplinargesellschaft sind zwangsläufig Teil von Einschließungsmilieus. „Die Einschließungen sind [starre] Gussformen“⁸⁹ an die sich das Individuum anzupassen hat und nicht umgekehrt. Wer sich nicht in einer dieser Institutionen befindet, ist nicht Teil der Gesellschaft und es wird versucht, ihn

⁸⁵ Foucault: *Überwachen und Strafe*, S. 184.

⁸⁶ Ebd., S. 189.

⁸⁷ Vgl. Walter Hebeisen: *F.W. Taylor und der Taylorismus. Über das Wirken und die Lehre Taylors und die Kritik am Taylorismus*, Zürich: Vdf 1999, S. 96–97.

⁸⁸ Deleuze: "Postskriptum über die Kontrollgesellschaften", S. 254.

⁸⁹ Ebd., S. 256.

möglichst wieder in eine dieser Formen zu pressen. Alle „nicht auf vorgebende Standards reduzierbaren Bewegungen“ werden „als unproduktiv oder störend“⁹⁰ ausgeschlossen – die Fabrik lässt nur nach dem bereits erwähnten ‚one best way‘ arbeiten. Auch in der Schule ist kein Platz für individuelle Lerntechniken und -methoden:

„Ziel war die ‚disziplinierte Arbeitskraft‘, die sich durch hohes Arbeitsethos, ein veritables Maß an Autoritätshörigkeit sowie die Bereitschaft auszeichnet, sich weitgehend kritiklos im Rahmen eines hierarchischen Systems ‚nützlich zu machen‘, und darüber hinaus auch überzeugt ist, (nur) für eine bestimmte Position der gesellschaftlichen Hierarchie ‚begabt‘ zu sein. Seitdem die allgemeine Lernpflicht für Heranwachsende eingeführt worden war, war es in diesem Sinn eine ganz wichtige Funktion der Schule gewesen, die Gesellschaftsmitglieder zum Akzeptieren der sozialen Hierarchie zu bringen, indem sie lernen, Erfolg oder Versagen als individuell mehr oder weniger gegebene Leistungsfähigkeit zu interpretieren.“⁹¹

3.1.5 Kontrollgesellschaft

In seinem „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, das 1990 erschienen ist, schreibt Gilles Deleuze, dass sich die Gesellschaft im Umbruch befindet bzw. bereits von einer Disziplinar- zu einer Kontrollgesellschaft gewandelt hat. Die Kontrolle kann somit als zweite Phase des Kapitalismus, in der eine Veränderung der Machtausübung vonstattengeht, gesehen werden. Die disziplinierenden Institutionen sind nach dem Zweiten Weltkrieg durch Informations- und Kommunikationstechnologien in eine Krise geraten und werden nur noch durch ständige Reformen (künstlich) am Leben gehalten.⁹²

„[D]ie Kontrollen jedoch sind eine Modulation, sie gleichen einer sich selbst verformenden Gussform, die sich von einem Moment zum anderen verändert“.⁹³ Es geht nicht mehr darum, dass die Menschen in Einschließungsmilieus eingeordnet werden, sondern sich selbst einordnen. Diese (Selbst-)Kontrolle „ist die Folge der bereits in hohem Maß gegebenen und weiterhin rasch anwachsenden Möglichkeit und systemimmanenten Notwendigkeit des ständigen Zugriffs auf Information.“⁹⁴

⁹⁰ Drehli Robnik: "Betrieb und Betrieb - Affekte in Arbeit. Bild-Werdung als Wert-Bildung im Kino", in: *Arbeit, Zeit, Raum. Bilder und Bauten der Arbeit im Postfordismus*, Hg. Gabu Heindl, Wien: Turia + Kant 2008, S. 114–135; hier: S. 126.

⁹¹ Erich Ribolits: *Kampfbegriff oder Pathosformel. Über die revolutionären Wurzeln und die bürgerliche Geschichte des Bildungsbegriffs*, Wien: Löcker 2011, S. 90.

⁹² Vgl. Deleuze: "Postskriptum über die Kontrollgesellschaften", S. 255.

⁹³ Ebd., S. 256.

⁹⁴ Ribolits: *Kampfbegriff oder Pathosformel*, S. 88.

Durch das Bewusstsein, ständig kontrolliert werden zu können, tritt das Individuum selbst als seine eigene Kontrollinstanz auf.

In der Kontrollgesellschaft tritt anstelle der Fabrik, die versucht das Niveau der Löhne möglichst niedrig zu halten, das Unternehmen: Es „verbreitet ständig eine unhintergehbare Rivalität als heilsamen Wettstreit und ausgezeichnete Motivation, die die Individuen zueinander in Gegensatz bringt.“⁹⁵ Abgesehen von Prämienzahlungen und ähnlichem sind MitarbeiterInnen in Unternehmen einem ständigen Ausleseverfahren unterworfen. In einem Unternehmen braucht es nicht mehr die fordistischen *ArbeiterInnen*, die ihre Aufgaben so erledigen, wie man es ihnen aufgetragen hat, sondern es verlangt nach postfordistischen *MitarbeiterInnen*, die sich voll und ganz einbringen und sich eigenständig kreative Lösungsansätze einfallen lassen sollten.

Genauso wie Fabriken von Unternehmen abgelöst werden, sind laut Deleuze tendenziell Schulen auch im Begriff durch die „permanente Weiterbildung“ abgelöst zu werden, genauso wie „die kontinuierliche Kontrolle“ immer mehr „das Examen“⁹⁶ beerbt. Bildungswissenschaftler Erich Ribolits sieht allerdings, dass die Schule in den letzten Jahrzehnten immer mehr von ihren disziplinierenden Funktionen abgebaut hat, mit dem Ziel eine Institution der Kontrolle zu werden. Neben der häufigen Auflösung der klassischen Anordnung im Klassenraum gibt es auch sonst eine immer stärker werdende Durchlässigkeit zwischen den „Rängen“:

„Dabei büßt die ‚von oben‘ vorgegebene, als effektiv und effizient behauptete Strukturierung von Lernstoff und Zeit ihren sakrosankten Charakter ja nicht nur durch individualisierte Formen der Lernorganisation ein, sondern auch durch die Möglichkeit von Schülerinnen und Schülern, in einzelnen Gegenständen zu versagen, aber dennoch aufzusteigen und die Prüfung für das entsprechende Stoffgebiet – losgelöst von irgendeiner Vermittlungssystematik – später abzulegen.“⁹⁷

Als Ziel kann ausgegeben werden, dass die Schule in einer Kontrollgesellschaft nicht an Bedeutung verlieren will. Um die SchülerInnen auf die Gesellschaft vorzubereiten, wird sie darauf ausgerichtet, „unternehmerische“ Persönlichkeiten auszubilden.

⁹⁵ Deleuze: "Postskriptum über die Kontrollgesellschaften", S. 257.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ribolits: *Kampfbegriff oder Pathosformel*, S. 96.

Im Gegensatz zur Disziplinargesellschaft schließt die Kontrollgesellschaft Störungen nicht aus, sondern versucht diese immer wieder in ihre (kapitalistische) Logik einzugliedern. Dies macht Deleuze auch mit dem bereits erwähnten Begriff der „Modulation“ klar. Kontrollgesellschaften verformen ihre Gussform, die sich flexibel an neue Gegebenheiten anschmiegt. Dabei ist die Ordnung der Kontrolle „fähig, auch und gerade vormals störende Bewegungen als systemerneuernde Kräfte einzuarbeiten, einzuspannen.“⁹⁸

3.2 Cast Away

3.2.1 Kapitalismus und die Formel ‚Zeit = Geld‘

Am Anfang des Filmes nehmen wir an dem Transport eines FedEx-Pakets teil – aus der Point-of-View-Perspektive desselben. Das Paket wird an einer Ranch in Texas bei einem Paketlieferanten abgegeben und endet bei einer Wohnung in Moskau. Die russische Hauptstadt wird mit dreckigem Schnee und alten Autos auf den Straßen dargestellt. Es folgt ein Schwenk an einer Hausmauer vorbei an einem Gemälde mit dem Abbild von Lenin, das gerade von zwei Arbeitern abgehängt wird. Wir folgen daraufhin einem weiteren Paket desselben Lieferanten, das dieser bei einer Familie in Russland abliefert. Ein Kind der Familie bekommt den Auftrag, es an einen für das Publikum unbekannten Ort zu bringen. Nun folgen wir dem rennenden Buben, wie er es an die FedEx-Zentrale Moskaus liefert. In der Zentrale machen wir erstmals mit dem Protagonisten Bekanntschaft. In der nächsten Szene wird klar, was es mit dem Paket auf sich hat: Chuck Noland hat es in Auftrag gegeben, um zu sehen, wie schnell ein Paket aus den USA in Russland ankommt.

Die gesamte Sequenz kann so gedeutet werden, dass sich Russland im Wandel befindet. Warenexport und -import gehören ohne Zweifel zum zentralen Merkmal des globalisierten Kapitalismus. Das Abhängen von Lenins Abbild erzählt natürlich vom Ende der Sowjetunion und dem Kommunismus in Russland. Russland befindet sich im politischen und gesellschaftlichen Umbruch – hin zum Kapitalismus.

Chuck Nolands Ansprache zu den russischen Angestellten in der Moskauer Zentrale seines Arbeitgebers spricht darüber Bände: „Time rules over us without mercy. Not caring if we're healthy or ill, hungry or drunk, Russian, American, beings from

⁹⁸ Robnik: "Betrieb und Betrieb - Affekte in Arbeit", S. 126.

Mars. It's like a fire. It could either destroy us or keep us warm.“⁹⁹

Im Gegensatz zu Karl Marx, für den die materialistischen Zustände das Gesellschaftssystem bestimmen, begründet bei Max Weber ein geistiger Überbau den Kapitalismus. In seinem bereits zitierten Werk *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* sah Weber als erstes Benjamin Franklin vom Geist des modernen Kapitalismus durchdrungen und zitiert ihn u.a. mit folgenden Zeilen:

„Bedenke, dass die Zeit Geld ist; wer täglich zehn Schillinge durch seine Arbeit erwerben könnte und den halben Tag spazieren geht, oder auf seinem Zimmer faulenz, der darf, auch wenn er nur sechs Pence für sein Vergnügen ausgibt, nicht dies allein berechnen, er hat nebst noch fünf Schillinge ausgegeben oder vielmehr weggeworfen.“¹⁰⁰

Die Gleichung von ‚Zeit = Geld‘ wird von Weber damit geradezu konstituierend für den Kapitalismus gesehen. Dies ist am Beispiel des Paketlieferdienstes im Film auf die Spitze getrieben. In Chucks Ansprache fällt später der zentrale Satz: „We never allow ourselves the sin of losing track of time.“¹⁰¹ Die Verwendung des Wortes ‚Sünde‘ betont die Konnotation zur Religion. Man solle nicht eine zentrale Richtlinie des Kapitalismus verletzen, predigt Chuck hierbei also im post-kommunistischen Russland. Genauso sieht auch Weber den Kapitalismus von Grund auf religiös aufgeladen und auch Benjamin Franklin hätte laut ihm mit den oben zitierten Zeilen zu seinen LeserInnen ‚gepredigt‘.¹⁰² Im Konkreten nennt er den Protestantismus, auf dessen Grundlage sich ein Geist des Kapitalismus ausbreiten konnte.¹⁰³ Andere Autoren haben Webers Thesen widersprochen und dass nicht erst der Protestantismus in den USA eine für die Ausbreitung des Kapitalismus günstige Ethik vorgelegt hat, sondern, dass bereits Katholiken in Norditalien des 15. Jahrhunderts sozusagen frühe Kapitalisten waren. Diese hätten „in der Tat schon alles“ geschrieben, was „Benjamin Franklin nachher auf Englisch gesagt“¹⁰⁴ hat. Ob es nun die Protestanten oder die Katholiken waren: Dass sich der Kapitalismus auf

⁹⁹ *Cast Away - Verschollen*, Regie: Robert Zemeckis, Blu-ray, Paramount Home Entertainment 2012; (Orig. *Cast Away*, US 2000), 05:09-05:30.

¹⁰⁰ Benjamin Franklin: "Advice To A Young Tradesman. Written By An Old One", in: *George Fisher: The American Instructor. Or Young Man's Best Companion*, Hg. Benjamin Franklin/David Hall, New Haven, CT: Yale University 1748, S. 357–377; hier: S. 357. Zitiert nach: Weber: "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus", S. 30.

¹⁰¹ *Cast Away - Verschollen*, 05:38-05:45.

¹⁰² Vgl. Weber: "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus", S. 30.

¹⁰³ Vgl. Ebd., S. 53.

¹⁰⁴ Werner Sombart: *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*, München: Duncker & Humbolt 1913, S. 136.

einem Fundament christlicher Religion – in welchem, um wieder zurück auf Chuck zu kommen, die (Erb-)Sünde eine gewichtige Rolle spielt – entwickelt hat, kann nicht nur als bloße Behauptung gelten.

Nicht nur die Zeit bzw. den Zeitdruck als solchen erwähnt Chuck bei seiner Rede, sondern auch jenes Gerät, das die Zeit misst: „That's why every FedEx office has a clock. Because we live or we die by the clock.“¹⁰⁵ Auch bei der starken Betonung auf die Uhr sind wir beim Thema. Die ersten mechanischen Uhren sind Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden und im Laufe dieses Jahrhunderts „wurden ausgehend von Oberitalien immer mehr Stadttürme in Europa mit den neuen Uhren ausgestattet.“¹⁰⁶ Die mechanische Uhr ist dem Kapitalismus damit nicht nur direkt vorausgegangen – man kann sogar sagen, dass die Uhr als die „key-machine“¹⁰⁷ für die Entstehung des Kapitalismus zu sehen ist. Lewis Mumford fasst dies in aller Kürze folgendermaßen zusammen:

„[H]ere was a new kind of power-machine, in which the source of power and the transmission were of such a nature as to ensure the even flow of energy throughout works and to make possible regular production and a standardized product.“¹⁰⁸

In der nächsten Szene gibt der Protagonist dem Jungen, der ihm sein in Auftrag gegebenes Paket bringt, zum Dank US-amerikanische Konsumgüter: ein Snickers – also einen industriell hergestellten Schokoriegel – und einen tragbaren CD-Player. Bald wird klar, was Chuck in dem Testpaket versendet hat: Eine Uhr, auf der ein Timer läuft, welcher bei Versendung aktiviert wurde und den er in seinen Händen haltend stoppt. Darauf ist zu erkennen: 87 Stunden, 22 Minuten und 17 Sekunden sind zwischen der Abgabe und der Ankunft vergangen, was für Chuck eine viel zu lange Zeit bedeutet. Lewis Mumford schreibt außerdem: „The clock, moreover, is a piece of power-machinery whose ‚product‘ is seconds and minutes.“¹⁰⁹ Genauso kann sie auch in dieser Szene gesehen werden.

¹⁰⁵ *Cast Away - Verschollen*, 05:09-05:30.

¹⁰⁶ Christoph Fleischmann: "Zeit ist Geld, Geld ist Zeit. Das Zeitbewusstsein der Moderne und der Geist des Kapitalismus", in: *zeitzeichen* 11/10, 2010, https://zeitzeichen.net/archiv/geschichte-politik-gesellschaft/kapitalismus_5075/, Zugriff: 26.08.2018.

¹⁰⁷ Lewis Mumford: *Technics and Civilization*, London: Routledge & Kegan Paul 1934, S. 14.

¹⁰⁸ Ebd., S. 14–15.

¹⁰⁹ Ebd., S. 15.

3.2.2 Disziplinalgesellschaft im Post-Kommunismus

Der US-Amerikaner Chuck bringt mit ‚seiner‘ Firma also den Kapitalismus ins post-sowjetkommunistische Russland. Ein Paketdienst ist bereits symbolisch disziplinalgesellschaftlich aufgeladen: Der Arbeiter in Russland wird nie das Ende des Arbeitsprozesses – also die Lieferung in die USA – zu Gesicht bekommen. Der Paketdienst ist damit geradezu zwangsgemäß kleingliedrig. Man kann aber trotzdem sagen, dass Chuck zusätzlich eine disziplinalgesellschaftliche Ordnung anordnet: Jeder ist für einen anderen Teil am ‚Fließband‘ zuständig (Etikettieren, Ordnen, Verfrachten). Im Arbeitsprozess scheint jede Individualität verloren; es zählt nur die jeweilig schnellstmögliche Bearbeitung der einzelnen kleinen Schritte.

Es macht auch durchaus historisch Sinn, dass eine Disziplinalgesellschaft eingeführt wird, hat denn der Kapitalismus in den USA sich auch erst von einer Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft entwickeln müssen. Während Chuck selbst Disziplin im Foucaultschen Sinne anordnet, lebt er jedoch selbst schon in der Deleuzeschen Kontrolle.

3.2.3 Arbeit und Freizeit in der Kontrollgesellschaft

Ist die ‚starre Gussform‘ der Disziplinalgesellschaft geprägt von der klaren Abgrenzung zwischen Arbeits- und Freizeit, so ist in der ‚Modulation‘ der Kontrollgesellschaft jedoch der fließende Übergang zwischen diesen beiden Polen gang und gäbe. Manche AutorInnen attestieren auf Deleuzes Basis dabei sogar, dass „[w]ährend in der Disziplinalgesellschaft Arbeit und Erholung strikt getrennt waren, sieht Arbeit heute aus wie Freizeit und Freizeit wie Arbeit.“¹¹⁰ Bei unserem Protagonisten Chuck ist jedenfalls die Grenze zwischen Privat- und Arbeitsleben verwischt. Dies merkt man zunächst darin, dass er, während im Hintergrund die Paket-Arbeit verrichtet wird, seiner Freundin auf den Anrufbeantworter spricht. Dies soll aber keinesfalls als Beispiel dafür gehalten werden, dass Chuck sich selbst Auszeiten schafft und die anderen die Arbeit machen lässt. Es spricht im Film nämlich nichts gegen die Annahme, dass die (disziplinalgesellschaftlichen) russischen FedEx-Mitarbeiter nach getaner Arbeit sich in ihre private Freizeit verabschieden können. Für den (kontrollgesellschaftlichen) Protagonisten ist die Arbeit hingegen nie vorüber.

¹¹⁰ Tom Holert/Mark Terkessidis: "Einführung in den Mainstream der Minderheiten", in: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Hg. Tom Holert/Mark Terkessidis, Berlin: Edition ID-Archiv 1996, S. 5–19; hier: S. 15.

Direkt danach muss er nämlich zum Flugzeug auf den Weg in die USA. Während des Flugs changieren die Gespräche mit seinem Kollegen ebenso zwischen Privat- und Arbeitskonversation.

Die Verschmelzung von Arbeit und Freizeit zeigt jedoch wohl am besten jene Szene, als man Chuck und seine Freundin Kelly das erste Mal zusammen sieht. Unser Protagonist kommt direkt vom Flughafen an die Universität, wo sich seine Freundin, die dort eine Forschungsstelle innehat, befindet. Sie kopiert gerade einen Vordruck ihrer Dissertation, als sich die beiden sehen. Zu den Hintergrundgeräuschen des Kopierers tanzen sie schließlich nach einem Begrüßungskuss innig. Die Verbindung von Freizeit und Arbeit ist hierbei geradezu offensichtlich: Der Kopierer, der als das zentrale Symbol des modernen Büros gesehen werden kann, macht die Musik zum Tanz, der als immerwährendes Symbol für selbstbestimmte Freizeitaktivität gelten kann. Dass das Gerät des Kopierers oder Druckers schließlich auch auf die Technologie des Buchdrucks verweist, dessen Entwicklung je nach Betrachtungsweise Voraussetzung für den oder Folge des frühen Kapitalismus war¹¹¹, sei hier nur flüchtig erwähnt. Der Kopierer im Film ist freilich ein digitaler und seine Geräusche wiederum klingen nach dieser Entsprechung, was von einer ganzheitlich digitalisierten Welt erzählt. Freizeit und Arbeit – Diskothek und Büro – machen dieselben Töne, sie sind aus derselben Maschine. Maurizio Lazzarato spricht in Bezug auf den Postfordismus gewissermaßen von einem Monismus der Formen als Effekt der Digitalisierung des Kapitalismus.¹¹²

Auch Kellys Lebensstil kann als Beispiel für die Kontrollgesellschaft gesehen werden. Sie konnte, als ihr Freund aus Russland angerufen hat, das Telefon nie abheben, da sie stets an der Universität arbeitet, was ihren Bildungsfortschritt befördert. Deleuze:

„In den Disziplinargesellschaften hörte man nie auf, anzufangen (von der Schule in die Kaserne, von der Kaserne in die Fabrik), während man in den Kontrollgesellschaften nie mit irgend etwas fertig wird: Unternehmen, Weiterbildung, Dienstleistung sind metastabile und koexistierende Zustände ein und derselben Modulation, die einem universellen Verzerrer gleicht.“¹¹³

¹¹¹ Vgl. Michael Giesecke: "Der Buchdruck und die Neuen Medien. Ein Kolonialreich bricht zusammen", in: *agenda. Zeitschrift für Medien, Bildung, Kultur* 3, 1992, S. 16–19, hier: S. 16.

¹¹² Vgl. Maurizio Lazzarato: *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus*, Berlin: B Books 2002; (Orig. *Videofilosofia. La percezione del tempo nel post-fordisme*, 1996), S. 178.

¹¹³ Deleuze: "Postskriptum über die Kontrollgesellschaften", S. 257.

Die Einrichtung der Bildungsinstitution kann im Film optisch nicht von einem Büro unterschieden werden. Auch kann Kellys studentische Arbeit nicht von Lohnarbeit unterschieden werden. Nicht nur Freizeit und Arbeit ähneln einander im Postfordismus, sondern auch das Studieren ist ein Zustand derselben ‚Modulation‘. Weiters verweist die Forschung auf der Universität der mittdreißigjährigen Kelly auf den Zustand des „lebenslangen Lernens“, welches als zentrales Element der Kontrollgesellschaft definiert werden kann.¹¹⁴

Die beiden bisher angesprochenen zentralen Themen – nämlich, dass der Kapitalismus global Einzug nimmt und die Kontrollgesellschaft das Leben des Protagonisten bestimmt – können auch in weiteren Szenen des ersten Akts gefunden werden.

Chuck und Kelly schlafen am Abend des Wiedersehens, welcher gleichzeitig auch den Abend vor Weihnachten darstellt, zuhause vor dem Fernseher ein. Darin laufen gerade die Nachrichten, in welchen berichtet wird, dass Santa Claus in rot-weißem Aufzug in Sarajevo Geschenke verteilt. Natürlich macht der Film damit implizit klar, in welchem Jahr er spielt, nämlich 1995, dem Jahr des Endes des Bosnienkrieges. Andererseits aber freilich, dass nach dem Zerfall des kommunistischen Jugoslawiens dort nun ein neues Wirtschaftssystem herrscht. Man kann nämlich getrost behaupten – ohne sich mit der Analyse zu sehr mit der komplexen ex-jugoslawischen Bevölkerungsstruktur aufzuhalten – dass mit Santa Claus eben nicht die religiöse Symbolik in den Vordergrund rückt. Die Mehrheit der Bevölkerung in Bosnien und Herzegowina sind Muslime (Bosniaken), die zweitgrößte Bevölkerungsgruppe serbisch-orthodoxe Christen (bosnische Serben).¹¹⁵ Bei ersteren spielt Weihnachten freilich keine Rolle, bei zweiteren an einem anderen Datum (eben nicht am 24. bzw. 25. Dezember, sondern am 6. und 7. Jänner) und mit anderer Symbolik. Es gibt weder Weihnachtsmann noch Christkind, jedoch hat sich bei orthodoxen Christen als Geschenkebringer Väterchen Frost etabliert, der aber einerseits nicht zu Weihnachten, sondern zu Neujahr kommt und üblicherweise einen blau-weißen Mantel trägt.¹¹⁶ Vielmehr verweist der rot-weiße Weihnachtsmann in

¹¹⁴ Vgl. Robnik: "Betrieb und Betrieb - Affekte in Arbeit", S. 124.

¹¹⁵ Vgl. John R. Lampe/Paula Pickering/Noel R. Malcolm: "Bosnia and Herzegovina", in: *Encyclopædia Britannica*, 2018, <https://www.britannica.com/place/Bosnia-and-Herzegovina>, Zugriff: 04.11.2018.

¹¹⁶ Vgl. Roswitha Buchner: "Das julianische Fest der Geburt", in: *BR*, 2016, <https://www.br.de/interkulturell/interkultureller-kalender-russisch-orthodoxes-weihnachten100.html>, Zugriff: 04.11.2018.

Sarajevo auf jene Figur, wie sie ihn die *Coca-Cola Company* maßgeblich mitgeprägt hat¹¹⁷ – was somit berechtigt, dies ohne weiteres als Zeichen für den globalisierten Kapitalismus (US-amerikanischer Prägung) zu sehen.

Am Tag darauf verbringen Chuck und Kelly Weihnachten mit ihrer Familie. Am Abend muss Chuck aber bereits wieder zum Flieger, um für seine Firma nach Malaysia zu fliegen. „Kelly: What about our Christmas? I got a gift for you. Chuck: We have to do it in the car.“¹¹⁸ Ihr zweisames Weihnachten mit der Übergabe der Geschenke verbringen sie dann tatsächlich im Auto auf dem Weg zum Flughafen – womit wieder die Vermischung von Arbeit und Freizeit evident wird.

Auf dem Flug nach Malaysia stürzt die Frachtmaschine im Südpazifik ab. Chuck ist der einzige Überlebende und findet sich auf einer einsamen Insel mit einigen Paketen, die sich ebenfalls auf dem Flugzeug befunden haben, wieder. Chuck bemerkt außerdem rasch, dass er noch die Uhr, die Kelly ihm geschenkt hat, bei sich trägt. Diese Uhr wird ihm in der Zeit auf der Insel den Wunsch und die Hoffnung geben, wieder zurückzukommen. Freilich ist das in der inneren Charakterlogik der Liebe zu seiner Freundin geschuldet. Wenn man jedoch die Symbolkraft der Uhr, wie sie bereits beschrieben wurde, bedenkt und wie sich der Film im dritten Akt entwickelt, dann steht sie viel mehr für die Zuneigung zum Kapitalismus – diese These wird später durch andere Symboliken noch auszuformulieren sein.

3.2.4 Exkurs Anthropologie: Der Mensch als Kulturwesen

Zunächst soll es aber um die Grenzsituation, nämlich den Kampf um Leben und Tod, in dem sich Chuck nun auf der einsamen Insel befindet, gehen. In der Existenzphilosophie bei Martin Heidegger aber vor allem bei Karl Jaspers spielen genau diese „Grenzsituationen“ eine gewichtige Rolle.

„Auf Grenzsituationen reagieren wir [...] sinnvoll nicht durch Plan und Berechnung, um sie zu überwinden, sondern durch eine ganz andere Aktivität, das *Werden der in uns möglichen Existenz*; wir werden wir selbst, indem wir in die Grenzsituationen offenen Auges eintreten. [...] Grenzsituationen erfahren und Existieren ist dasselbe.“¹¹⁹

¹¹⁷ John Storey: "The Invention of the English Christmas", in: *Christmas, Ideology and Popular Culture*, Hg. Sheila Whiteley, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 17–31; hier: S. 21–22.

¹¹⁸ *Cast Away - Verschollen*, 17:34–17:41.

¹¹⁹ Karl Jaspers: *Philosophie 2. Existenzerschließung*, München: Piper 1994; (Orig. Berlin: Springer 1932), S. 204.

In Momenten, wo Chuck die eigene Sterblichkeit direkt bewusst wird, wird sein eigenes ‚Selbstsein‘ voll erkenntlich. An Chuck können wir nun ablesen, wer er *eigentlich* ist. Der Schauspieler Tom Hanks wird des Öfteren in Verbindung damit gebracht, dass er den „ordinary man“ oder „regular guy“ darstellt und für das Publikum besonders „relatable“¹²⁰ ist. Er stellt jenen Typ dar, den man – zumindest in Bezug auf eine im Hollywoodkino mangelhaft vorherrschende ethnische Diversität – als Durchschnittsmenschen bezeichnen kann. Mit der Figur Chuck in der Grenzsituation erzählt der Film also, wer wir Menschen im Durchschnitt sind; was unsere menschliche Spezies ausmacht.

Laut Kant ist die entscheidende seiner vier Fragestellungen der Philosophie, jene: „Was ist der Mensch?“¹²¹ Arnold Gehlen beschreibt den Menschen in seiner philosophischen Anthropologie als „Mängelwesen“. Der Mensch sei die Spezies, dessen Lebensfähigkeit von Natur aus am kleinsten ist. Im Gegensatz zu anderen Tieren ist unsere Spezies anhand der physischen Merkmale weder mit geeigneten Angriffsorganen (z.B. Klauen) noch mit Fluchtmerkmalen (z.B. ausgeprägte Schnelligkeit) ausgestattet. Auch besitzt der menschliche Körper eine relativ geringe Witterungsresistenz (z.B. Fell). Der Mensch braucht also notwendigerweise ein von der Natur getrenntes, menschlich Hergestelltes – also Kultur.¹²² „Die Kultur ist die ‚zweite Natur‘“¹²³ unserer Spezies: der Mensch ist somit laut Gehlen als ein Kulturwesen definiert.

Zunächst muss Chuck auf der Insel versuchen, seine Grundbedürfnisse zu stillen (Trinken, Essen, Schutz vor Witterung), womit er sich schwertut. Identifiziert er sich am Anfang auf der Insel noch so sehr mit der Firma, dass er die mit ihm gestrandeten Pakete nicht öffnet, mit der Absicht diese bei der Rückkehr auszuliefern, öffnet er einige doch nach und nach, um darin menschliche (Kultur-)Erzeugnisse zu finden, die ihm beim Überleben helfen. Somit sind Schlittschuhe ihm dabei nützlich, Kokosnüsse zu knacken oder Dinge zu zerschneiden, eine Taschenlampe, um eine Höhle auszuleuchten usw.

¹²⁰ Rick Bentley: "Tom Hanks has made a career out of playing regular guys", in: *The Mercury News*, 2016, <https://www.mercurynews.com/2013/10/08/tom-hanks-has-made-a-career-out-of-playing-regular-guys>, Zugriff: 09.01.2019.

¹²¹ Immanuel Kant: *Logik, Physische Geographie, Pädagogik*, Berlin: De Gruyter 1968; (Orig. 1800), S. 25.

¹²² Vgl. Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Berlin: Junker&Dünhaupt 1940, S. 32–38.

¹²³ Ebd., S. 38.

Doch Kultur ist nicht nur in dieser basalen Form der Werkzeuge erkennbar, sondern auch ihre geistigen Erzeugnisse tradiert Chuck weiter. Er ist zwar allein auf der Insel, trotzdem ist es ihm wichtig, als die Leiche des Piloten auf die Insel angeschwemmt wird, diese zu begraben. Auf einen Felsen daneben kratzt er mit einem spitzen Stein den Namen, Geburts- und Todestag ein, um ein ordentliches Begräbnis abzuhalten. Außerdem zeichnet er mit Farben aus Pflanzen auf die Wände von Höhlen. Kulturerzeugnisse sichern Chuck nicht nur sein blankes *Überleben*, sondern er kann ohne Kultur schlichtweg nicht *sein*. Er verwendet nicht nur Kulturerzeugnisse, sondern ist auch selbst Kulturerzeuger. Die Entsprechung des Menschen als Kulturwesen kann in diesen Momenten des Filmes gefunden werden.

3.2.5 Exkurs Anthropologie: Der Mensch als Sozialwesen

Aristoteles war der Meinung, dass das zentrale Wesen des Menschen das Soziale bzw. Politische ist und definierte ihn als ‚Zoon Politikon‘. Erst in der Gemeinschaft entfaltet der Mensch seine vollen Fähigkeiten.¹²⁴ Später drückte der Sozialphilosoph G.H. Mead diesen Umstand so aus: „Wir sind, was wir sind, durch unser Verhältnis zu anderen.“¹²⁵

Chuck ist der einzige Mensch auf der Insel, findet jedoch in einem weiteren Paket einen Volleyball, der mit der Beschriftung ‚Wilson‘ versehen ist. Er zeichnet ihm mit seinem eigenen Blut ein Gesicht und macht ihm aus Schilf Haare. Seitdem spricht er auch mit ihm und nennt ihn – wie sollte es anders sein – Wilson. Auch wenn er allein ist, kann er nicht tatsächlich allein sein. Er imaginiert sich mit dem Volleyball einen Gesprächspartner, was ihn erst dazu bringt, ein Boot zu bauen. Obwohl sich Chuck allein auf der Insel befindet, ist er trotzdem ein Sozialwesen, was in diesen Szenen offensichtlich wird.

3.2.6 Globalisierte Warenwirtschaft als Retter

Der Volleyball als imaginierter Freund des Protagonisten hat aber noch weitere Symbolkraft. Der Beschriftung und wie Chuck ihn folgend auch nennt ist kein

¹²⁴ Vgl. Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Übers. Eugen Rolfes, Leipzig: Meiner 1911; (Orig. ca. 348-322 v. Chr.), S. 1097b.

¹²⁵ George Herbert Mead: *Geist, Identität und Gesellschaft. Aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973; (Orig. *Mind, Self, and Society*, Chicago: University Press 1934), S. 430.

Zufall. ‚Wilson‘ ist das Unternehmen, das den Volleyball hergestellt hat – ein tatsächlich existierender Sportartikelhersteller. Im Gegensatz zu anderen Sportartikelherstellern – die ihre Produkte mit symbolhaften Logos bedrucken, die nicht zwingend ihren Namen beinhalten – ist das Logo auf den Produkten der ‚Wilson Sporting Goods Company‘ der Nachname des Firmengründers als stilisierter Schriftzug.

Hierbei wären wir wieder bei dem Thema des Kapitalismus bzw. der globalisierten Warenwirtschaft. Hier einfach von klugem ‚Product Placement‘ zu sprechen, würde der Rolle, die dieses nur scheinbar nebensächliche Ausstattungsmerkmal einnimmt, nicht zur Gänze gerecht werden.

Einerseits spricht die innerdiegetische Versendung von amerikanischen Gütern nach Malaysia von der globalisierten Warenwirtschaft. Aus einem anderen Blickwinkel erzählt dies auch bereits über die Pervertierung derselben: die Waren der US-amerikanischen Firma ‚Wilson‘ werden in Wirklichkeit zu einem Großteil in China produziert.¹²⁶ Wenn man sich nun die Transportwege vor Augen führt, den dieser Ball in der Diegese des Films wohl genommen hat – die vergleichbar sind mit tausenden anderen Produkten –, ist er zumindest zweimal um die halbe Welt (von Südasien nach Nordamerika und wieder zurück) gesendet worden.

Der Medienwissenschaftler Jonathan Beller macht darauf aufmerksam, dass das Phänomen der „Globalisierung“ nicht nur in rein geografischem Sinne zu fassen ist, sondern heute auch oder gar primär im Sinn der Ausdehnung des Verwertungsanspruchs auf beliebige Lebenszeiten, Verhaltensweisen und Erfahrungen zu verstehen ist:

„With the globalization of capital, economic expansion is presently less explicitly a geographical project and more a matter of *capturing* the interstitial activities and times between the already being-commodified endeavors of bodies.“¹²⁷

Cast Away zeigt, dass zu jeder Zeit und an jedem Ort die Produkte der Massenindustrie vor Auge geführt werden. Chucks befindet sich auf einer einsamen Insel – nur die Bindung zu einem am Fließband hergestellten Volleyball, den er nach

¹²⁶ Vgl. Anon.: "The most important piece of the Final Four? Hopefully, no one mentions it", in: *SportsDay*, 2014, <https://sportsday.dallasnews.com/other-sports/the-scene/2014/04/04/the-most-important-piece-of-the-final-four-hopefully-no-one-mentions-it>, Zugriff: 12.01.2019.

¹²⁷ Jonathan Beller: *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Lebanon, NH: University Press of New England 2006, S. 198.

dessen Marke benennt, lässt ihn noch Mensch bleiben.

Chuck baut auf der Insel Stück für Stück an seinem Floß, jedoch fehlt ihm ein essentielles Teil: das Segel. Die Flut spült eines Tages die Hälfte einer mobilen Toilette (zwei zusammenhängende Seitenteile) an. Später im Film, als Chuck sich wieder zuhause befindet, wird er seinen Freunden von den Gezeiten schon fast als eine Art metaphysisches Wesen erzählen und schließt mit der Umdeutung des Satzes ‚Gottes Wege sind unergründlich‘: „Who knows what the tide could bring?“¹²⁸ Auf der Insel hat ihm die Flut also diesen Kunststoff-Müll gebracht und das ist genau das, was er für sein Flucht-Vehikel benötigen kann. Plastik im Meer: Das, was geradezu ikonographisch für die negativen Auswirkungen einer industrialisierten, globalisierten Wegwerfgesellschaft steht, hilft Chuck zur Flucht von der Insel und bringt ihn damit wieder in die Zivilisation. Die Umkehrung eines Nebeneffekts der Globalisierung vom Negativen ins Positive stellt sich hierbei geradezu explizit dar. Und selbst wenn man von einer Bewertung Abstand nimmt, dann zeigt *Cast Away* nun zum wiederholten Male, wie sehr Elemente des Kapitalismus sich selbst an einem abgeschiedenen Ort wiederfinden – wie sehr also der Mensch und die Welt schon in dieses System eingespannt ist.

Ein weiteres Element verdeutlicht dies: Nachdem Chuck sich mit seinem Floß durch verschiedene Stürme kämpft, findet er sich auf dem offenen Meer wieder. Beinahe verdurstet kommt endlich Rettung zu Hilfe: ein Containerschiff. Auch dieses kann als Symbol für die negativen Auswirkungen des globalen Handels auf die Umwelt aufgefasst werden: „Mehr als 90 Prozent des globalen Handels werden über Containerschiffe abgewickelt. [...] Diese Frachter tragen erheblich zur Umweltverschmutzung bei, weil sie meist mit hoch belastetem Schweröl fahren.“¹²⁹

Im Film rettet ein solches Chuck aus einer misslichen Situation.

Ein industriell hergestellter Volleyball, Plastikmüll und ein Containerschiff bringen den Protagonisten also wieder zurück in die Zivilisation. Eine Zivilisation, die vollständig in den industriell hergestellten Elementen aufgegangen zu sein scheint und welche sie im Endeffekt in eine schwierige Lage bringen wird, wenn sie so weitermacht. Der Teufelskreis der Misswirtschaft wird hierbei sichtbar. Das, was einen

¹²⁸ *Cast Away - Verschollen*, 02:12:14-02:12:17.

¹²⁹ Vgl. Kristina Läser: "Dreckschleudern, volle Kraft voraus", in: *Süddeutsche Zeitung*, 2014, <https://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/umweltschaedliche-frachter-dreckschleudern-volle-kraft-voraus-1.1920805>, Zugriff: 06.02.2019.

mittelfristig vermeintlich rettet, bringt einen langfristig um bzw. ist auch wieder der Anfang des nächsten Übels.

3.2.7 Synthese aus Film und Werbung

Kommen wir noch einmal zurück auf ‚Wilson‘, den Volleyball. Das Publikum wird in den emotionalsten Momenten des Filmes auf eben diese Marke hingewiesen: Als Chuck mit seinem selbst gebauten Boot von der Insel flüchtet, muss er sich auf offener See durch Stürme kämpfen. Der Volleyball fällt nach diesen Strapazen vom Floß. Unser Protagonist versucht ihn wieder zurückzubekommen, jedoch ist sein Kompagnon am Meer schon zu weit entfernt. Die wiederholenden „Wilson“-Schreie des Protagonisten brennen sich bei den meisten ZuschauerInnen wohl sprichwörtlich ein – und könnten damit für die Marke ‚Wilson‘ werbewirksamer gar nicht sein.

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno würden diesen Fall wohl als perfektes Beispiel für den von ihnen geprägten Begriff der „Kulturindustrie“ sehen. Dabei sprechen diese davon, dass im „Spätkapitalismus“ die Kultur von der Wirtschaft abhängig geworden ist. Ein gewisser „Warencharakter“ sei zwar seit jeher Bestandteil der Kunst, das Neue jedoch ist „nur dass er heute geflissentlich sich einbekennt, und dass Kunst ihre eigene Autonomie abschwört, sich stolz unter die Konsumgüter einreicht“. ¹³⁰ In der gelungenen „bürgerlichen Kunst“ sei der Widerspruch zwischen Markt und Autonomie oftmals mit dem Anspruch, sich dem Kommerziellen zu widersetzen, in das Kunstwerk aufgenommen worden. ¹³¹ In der „Kulturindustrie“ ist es nun die offen kommerzielle Ausrichtung, die zu einer Verschmelzung von Kunst und Werbung bzw. Kultur und Reklame führt. ¹³²

Und diese Bewegung geht nicht nur in eine Richtung: nach dem großen Erfolg des Filmes nahm die Firma ‚Wilson‘ den Artikel ‚Cast Away Ball: Mr. Wilson‘, ein Volleyball, der der Bemalung des Balles im Film gleicht, in ihr Sortiment auf. ¹³³

¹³⁰ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam: Querido 1947, S. 186.

¹³¹ Vgl. Ebd., S. 187.

¹³² Vgl. Ebd., S. 192.

¹³³ Vgl. Anon.: "Cast Away Volleyball", in: *Wilson Sporting Goods*, 2018, <https://www.wilson.com/en-us/volleyball/balls/outdoor-volleyball/cast-away-volleyball>, Zugriff: 06.02.2019.

Ähnliches kann außerdem über die Firma FedEx attestiert werden. Nicht nur, dass das Logo der Firma als integraler Bestandteil in *Cast Away* vorkommt, sondern wurde der Film danach in die Reklame der Firma eingebaut. In einem berühmt gewordenen Fernsehspot, der 2003 während des ‚Super Bowl‘, dem jährlich größten Fernsehereignis der USA, gezeigt wurde, ironisiert retroaktiv die Handlung von *Cast Away*. Dieser zeigt wie Chuck Noland (hierbei nicht gespielt von Tom Hanks) nach Wiederankunft zuhause ein auf der Insel ungeöffnetes Paket an eine Frau zu stellt. Es stellt sich heraus, dass sich in diesem Paket ein Satellitentelefon, ein GPS-Tracker, ein Fischernetz, ein Wasserreinigungsgerät und Gemüsesamen befunden hätten – also alles Dinge, die unser Protagonist auf der Insel gut hätte gebrauchen können.¹³⁴

3.2.8 Bejahung des Status Quo als Wiedereingliederung

Vier Jahre nach dem Absturz kommt Chuck schließlich wieder in seine Heimatstadt zurück. Bald wird klar: seine ArbeitskollegInnen, FreundInnen und Verwandten sind nicht mehr davon ausgegangen, dass er noch am Leben sein könnte. Sie haben in seiner Abwesenheit sogar ein Begräbnis veranstaltet. Auf die Frage was sich denn in seinem Sarg befunden hätte, bekommt er die Antwort eines Freundes: „cel-lphone, beeper, some pictures, I put in some Elvis CD’s, ...“¹³⁵ Selbst der Körper wurde hierbei hauptsächlich durch industriell hergestellte Gegenstände ersetzt.

Schnell wird klar, dass seine Verlobte Kelly in der Zwischenzeit bereits einen anderen Mann geheiratet und mit diesem ein Kind bekommen hat. Damit hat der Protagonist naturgemäß einen weiteren Schock hinzunehmen. Ein Wiedervereinigungs- und gleichzeitig Verabschiedungstreffen (inklusive Abschiedskuss) mit seiner ehemaligen Verlobten ist ihm schließlich noch gegönnt. Zum Abschluss überreicht ihm Kelly die Schlüssel für sein Auto, mit dem sie ihn vor vier Jahren zum Flughafen gebracht hatte. Danach geht es für den Protagonisten darum, sich allein wieder in die Gesellschaft einzufinden oder wie er es selbst ausdrückt: „And I know what I have to do now. I have got to keep breathing!“¹³⁶ In der letzten Sequenz des

¹³⁴ Vgl. Anon.: "Why no matches in the FedEx box?", in: *CNN Money*, 2003, https://money.cnn.com/2003/01/27/news/companies/superbowl_fedex/index.htm, Zugriff: 08.02.2019.

¹³⁵ *Cast Away - Verschollen*, 01:49:38-01:49:46.

¹³⁶ Ebd., 02:12:00-02:12:08.

Filmes sieht man auch, wie er dies bewerkstelligt, was gleichzeitig einiges darüber erzählt, was dies überhaupt für eine Gesellschaft ist.

Chuck fährt mit seinem Auto auf einer amerikanischen Landstraße entlang, hört dazu eine Elvis-CD und trinkt Wasser aus Plastikflaschen. Neben sonstigen industriell hergestellten und verpackten Lebensmitteln befinden sich jene Produkte in neuer Ausführung, die er auf der Insel aus Paketen entnommen hatte (Volleyball, Schlittschuhe etc.) und ein noch ungeöffnetes Paket, welches seine gesamte Reise mitgemacht hat. In Begleitung des Liedes „Return to Sender“ möchte Chuck also nun die Pakete, die durch den Absturz nicht ausgeliefert werden konnten, zurück zu den Versender-Adressen bringen.

Die Welt hat den Protagonisten also wieder. Er ist umgeben von Produkten aus der Massenindustrie mit für die Umwelt problematischen Verpackungen. Er identifiziert sich nach wie vor mit seinem Arbeitgeber, der sich auf die Fahnen schreibt, dass kein Paket beim Transport verloren geht. Er hört Elvis Presley, den Dokumentarfilmer Eugene Jarecki, der im Jahr 2017 den Elvis-Dokumentarfilm *The King*¹³⁷ veröffentlicht hat, als „eine Inkarnation des Kapitalismus“¹³⁸ und gleichzeitig auch als „an image of utter destruction of humanity by capitalism“¹³⁹ sieht.

Das Auto von Chuck ist ein Cherokee XJ der Marke Jeep. Ursprünglich waren Jeeps Allzweck-Fahrzeuge für die US-amerikanische Armee zur Zeit des Zweiten Weltkriegs. Ford war Hersteller vieler dieser Fahrzeuge zu dieser Zeit. Woher das Wort „Jeep“ stammt ist etymologisch nicht ganz geklärt. Eine der Herleitungen stammt daher, dass Ford diese mit dem Produktionscode „GP“ für „General Purpose“ versehen hat. Durch das zusammengezogene Aussprechen der Initialen sei eben „Jeep“ entstanden.¹⁴⁰ Erst danach ist der Jeep zu einer eigenen Automarke geworden, die auch Fahrzeuge für die zivile Bevölkerung herstellt und nichts mehr mit dem Autohersteller Ford zu tun hat. Unser Protagonist fährt am Ende des Films mit seinem Auto also buchstäblich in eine post-fordistische Zukunft.

¹³⁷ *The King*, Regie: Eugene Jarecki, US 2017.

¹³⁸ Christian Schröder: "Auf den Spuren des King of Rock'n'Roll", in: *Der Tagesspiegel*, 2018, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/doku-the-king-mit-elvis-durch-amerika-auf-den-spuren-des-king-of-rocknroll/21188684.html>, Zugriff: 07.02.2019.

¹³⁹ Anon.: "Eugene Jarecki: 'Elvis is a cautionary tale to tell America and ourselves.'", in: *52 Insights*, 2018, <https://www.52-insights.com/news/interview-politics-film-eugene-jarecki-elvis-is-a-cautionary-tale-to-tell-america-and-ourselves>, Zugriff: 07.02.2019.

¹⁴⁰ Vgl. Patrick R. Foster: *Jeep. The History of America's Greatest Vehicle*, Minneapolis: Motorbooks 2014, S. 39.

Und das Modell – „Cherokee XJ“ –, das er fährt, ist auch in die Geschichte eingegangen, nämlich als das erste Fahrzeug des Typs SUV (Sport Utility Vehicle).¹⁴¹ Mittlerweile sind weltweit die meisten verkauften Neuwagen SUVs.¹⁴² Dies bringt freilich negative Auswirkungen mit sich, u.a. jene, dass ein solches Auto erheblich mehr Emissionen ausstößt, als Klein-, Kompakt- oder Mittelklassewagen und damit direkt die Umweltbilanz verschlechtert.¹⁴³ Der Protagonist atmet also weiter („keep breathing“), dafür aber immer schlechter werdende Luft.

Manche gehen sogar so weit und nennen den SUV, die „in Blech gepresste Rücksichtslosigkeit“¹⁴⁴, da abgesehen von den Abgasen die meisten KäuferInnen außerdem die geländetauglichen Vorteile dieses Fahrzeug nie nutzen, damit auf Parkplätzen zu viel Platz einnehmen und bei Unfällen gefährlich für Autoinsassen kleinerer Autos sein würden. Diese Rücksichtslosigkeit ist eben genau jene, welche oftmals mit dem Begriff ‚Ellbogenmentalität‘ subsummiert und damit auf die negativen Auswüchse des Kapitalismus verwiesen wird.

3.2.9 Nachbemerkungen

Die Narratologie – also die Wissenschaft vom Erzählen – wurde Mitte des 20. Jahrhunderts stark vom Strukturalismus beeinflusst. Als eines der einflussreichsten Modelle, Strukturen von Geschichten zu bestimmen, stellte sich das Äquilibriumsmo-
dell von Tzvetan Todorov heraus.¹⁴⁵ Dieses postuliert, dass eine Geschichte von einem Zustand des Gleichgewichts bzw. einer Welt, wie sie sein soll – also dem Äquilibrium –, ausgeht: „[I]t is a social law, a rule of the game, a particular system of exchange.“¹⁴⁶ Diese innerdiegetische Welt kommt durch eine Störung ins Ungleichgewicht. Die Geschichte handelt schließlich von der Wiederherstellung des

¹⁴¹ Vgl. Keith Bradsher: *High and Mighty. The dangerous rise of the SUV*, New York: PublicAffairs 2003, S. 40.

¹⁴² Vgl. Lydia Gordon: "SUVs Become the Largest and Fastest-Growing Automotive Segment in 2015", in: *Euromonitor International*, 2016, <https://blog.euromonitor.com/suvs-become-largest-fastest-growing-automotive-segment-2015>, Zugriff: 07.02.2019.

¹⁴³ Vgl. Matthias Breiting: "SUV-Boom verschlechtert Umweltbilanz", in: *Zeit Online*, 2017, <https://www.zeit.de/mobilitaet/2017-02/sport-utility-vehicle-nachfrage-autobau-co2-aussstoss-diesel>, Zugriff: 07.02.2019.

¹⁴⁴ Jens Tartler: "SUV - in Blech gepresste Rücksichtslosigkeit", in: *Tagesspiegel*, 2017, <https://www.tagesspiegel.de/politik/automarkt-suv-in-blech-gepresste-ruecksichtslosigkeit/20348982.html>, Zugriff: 07.02.2019.

¹⁴⁵ Vgl. Britta Hartmann/Hans Jürgen Wulff: "Narratologie", in: *Lexikon der Filmbegriffe*, 2014, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1001>, Zugriff: 06.03.2019.

¹⁴⁶ Tzvetan Todorov: "Structural Analysis of Narrative", in: *Novel. A Forum of Fiction* 3/1, 1969, S. 70–76, hier: S. 75.

Äquilibriums. Das am Ende entstandene Gleichgewicht kann entweder dem Ursprungszustand ähneln oder sich zu einem neuen Äquilibrium weiterentwickelt haben. Beide Fälle werden von Todorov an einem Beispiel folgendermaßen beschrieben: „[W]e begin with a state of equilibrium which is broken by violation of the law. Punishment would have restored the initial balance; the fact that punishment is avoided establishes a new equilibrium.“¹⁴⁷

Dieser Dreitakt – erstens Gleichgewicht der Welt, zweitens Störung und daraus resultierendes Ungleichgewicht, sowie drittens Wiederherstellung eines Gleichgewichts – kann in der Struktur von *Cast Away* genauso gefunden werden. Zuerst befindet sich die Welt unseres Protagonisten im Gleichgewicht. Er geht in seinem Beruf auf und hat eine liebende Frau. Plötzlich tritt die Störung in Form des Flugzeugabsturzes auf. Der Protagonist ist somit beschäftigt, ein Gleichgewicht herzustellen. In kleinen Schritten geht es zunächst ums blanke Überleben, danach darum wieder zurück nachhause zu kommen. Am Ende steht die Wiederherstellung: Chuck ist wieder Teil der Gesellschaft, hat seine Frau zwar an einen anderen Mann verloren, schreitet aber frohen Mutes in seine Zukunft.

Nun kann man diskutieren, ob am Ende von *Cast Away* ein neues oder die Wiederherstellung des alten Äquilibriums steht. Ersteres würde man behaupten, wenn man die reine Oberfläche des Privatlebens des Protagonisten betrachten würde. Die voranstehende Analyse des Filmes plädiert für zweiteres: Wenn man, wie Todorov zusammenfasst, vom Äquilibrium als „social law [...], rule of the game“ oder „particular system of exchange“ ausgeht, dann steht am Anfang und am Ende des Filmes der kontrollgesellschaftliche Kapitalismus, der sich kein Stück weit verändert bzw. in den sich – zur Wiederherstellung des Äquilibriums – Chuck wieder integrieren muss. Außerdem bringt unser Protagonist in der letzten Szene das ungeöffnete Paket einer Frau zurück, von welcher er angetan scheint. Somit legt der Film nahe, dass nun dem privaten Glück wiederum nichts mehr im Wege steht – also alles beim Alten ist.

¹⁴⁷ Todorov: "Structural Analysis of Narrative", S. 75.

3.2.10 Filmsequenzen für den Unterricht

Zeit¹⁴⁸	Szenenbeschreibung	Kapitel
00:03:19-00:05:10	Russland im Wandel (Paketlieferung)	Kapitalismus und die Formel ‚Zeit = Geld‘
00:05:11-00:07:13	Ansprache zu russischen ArbeiterInnen („Zeit = Geld“)	
00:07:14-00:08:38	Arbeitsteilung bei Paketlieferdienst	Disziplinargesellschaft im Post-Kommunismus
00:08:39-00:09:18	Telefonat mit Freundin	Arbeit und Freizeit in der Kontrollgesellschaft
00:09:34-00:11:27	Gespräch mit Arbeitskollegen im Flugzeug	
00:12:24-00:13:43	Tanz zur ‚Musik‘ des Kopierers	
00:13:52-00:14:13	Santa Claus in Sarajevo	
00:17:00-00:20:43	Weihnachten im Auto	
00:40:00-00:42:24	Knacken von Koksüssen ohne Hilfsmittel	Exkurs Anthropologie: Der Mensch als Kulturwesen
00:47:19-00:50:14	„Begräbnis“ des Piloten	
00:51:35-00:51:49	Fischen ohne Hilfsmittel	
00:56:59-01:00:08	Ausleuchten einer Höhle als Unterschlupf	
01:02:05-01:04:08	Öffnen von Paketen (Entdecken von Hilfsmitteln)	
01:04:09-01:05:42	Fischen, Bauen eines Zelttes, Knacken einer Kokosnuss mit Hilfsmitteln (u.a. Schlittschuhen)	
01:16:00-01:17:37	Höhlenmalereien	
01:08:40-01:10:10	Die ‚Geburt‘ von Wilson	Exkurs Anthropologie: Der Mensch als Sozialwesen
01:13:12-01:15:23	Gespräche mit Wilson	
01:30:54-01:31:32	Versöhnung mit Wilson	
01:21:55-01:24:06	Anspülen einer mobilen Toilette aus dem Meer	Globalisierte Warenwirtschaft als Retter
01:31:33-01:32:38	Bauen des Floßes mit Hilfe von Wilson und Plastikmüll	
01:45:45-01:47:17	Containerschiff als Rettung	
01:28:37-01:30:53	Drohender Verlust von Wilson („Wilson“-Schreie 1)	Synthese aus Film und Werbung
01:40:37-01:45:05	Tatsächlicher Verlust von und Trauer um Wilson („Wilson“-Schreie 2)	
02:08:28-02:12:21	Monolog trotz der Rückschläge (z.B. bezüglich Kelly) nicht zu Verzagen („I know what to do now“)	Bejahung des Status Quo als Wiedereingliederung
02:12:22-02:16:52	Auslieferung von Paketen und Treffen von möglicher neuer Freundin	

¹⁴⁸ Zeitangaben nach: *Cast Away - Verschollen*, Regie: Robert Zemeckis, Blu-ray, Paramount Home Entertainment 2012; (Orig. *Cast Away*, US 2000).

3.3 *All Is Lost*

3.3.1 Kapitalismus – Ist bereits alles verloren?

Der Plot von *All is Lost* läuft im Großen und Ganzen auch linear ab. Die ersten drei Minuten des Filmes jedoch stellen sich als Vorausblende heraus. Der restliche Film startet – gekennzeichnet durch eine Einblendung – acht Tage davor. Bei einer Stunde und 30 Minuten – also fünf Minuten bevor der Abspann beginnt – hat der restliche Film die erste Szene in der Diegese wieder eingeholt.

Diese vorrausschauenden ersten Minuten zeigen uns den Protagonisten, der gerade seinen Abschiedsbrief verfasst, auf einem Rettungsfloß am Meer. Im Voice-Over erklingen die Worte seines Briefes:

„I'm sorry. I know that means little at this point. But I am. I tried. I think you would all agree that I tried... To be true. To be strong. To be kind. To love. To be right. But I wasn't. And I know you knew this. In each of your ways. And I am sorry. All is lost here. Except for soul and body, that is, what's left of them, and a half day's ration. It's inexcusable really, I know that now. How it could have taken this long to admit that, I'm not sure, but it did. I fought till the end. I'm not sure what that is worth but know that I did. I have always hoped for more for you all. I will miss you. I'm sorry.“¹⁴⁹

An wen dieser Brief gerichtet ist, wird nicht explizit erwähnt. Gegen Ende des Filmes sieht man den Protagonisten, wie er ihn als Flaschenpost ins Meer wirft. Aus den Worten kann gedeutet werden, dass der Brief an seine Hinterbliebenen – seine Familie, seine Freunde – gerichtet ist. Eine große Entschuldigungsgeste, die der Mann im Angesicht seines Todes verfasst.

Wie allerdings schon angekündigt, erzählt *All Is Lost* nicht nur vom Überlebenskampf seiner Hauptfigur, sondern anhand diesem symbolisch etwas über die gesamte gegenwärtige menschliche Zivilisation. Dies macht bereits die Bezeichnung des Protagonisten klar: ‚Our Man‘ – im Laufe des Filmes wird der Hauptfigur kein Name gegeben und im Abspann bekommt sie lediglich diese Bezeichnung. ‚Unser Mann‘ verweist einerseits auf uns, die FilmemacherInnen und das Publikum. Die Figur trägt etwas von uns in sich, etwas das uns zu einem ‚Wir‘ vereint. Das zweite Wort macht einen noch größeren Bogen. Der ‚Mann‘ sollte hier nicht gelesen werden als genderpolitische Ausgrenzung, sondern als ‚man‘ im Sinne von ‚mankind‘. Diese Figur verweist somit auch auf die globalisierte Weltgemeinschaft.

¹⁴⁹ *All Is Lost*, Regie: J. C. Chandor, Blu-ray, Universum Film 2014; (Orig. US 2013), 00:01:35-00:02:57.

Dementsprechend können auch die Worte dieses Briefs gedeutet werden. Die Menschheit steht mit ihren aktuellen Produktionsweisen im krassen Gegensatz zu einer umweltfreundlichen, die Basisgrundlagen erhaltenden Lebensweise. Auch wenn versucht wird, dagegen etwas zu unternehmen, ist es schlicht zu wenig. Somit kann der Brief auch gesehen werden als Abschiedsschreiben von älteren Generationen an jüngere vor einem menschlich ausgelösten apokalyptischen Untergang der Erde. Oder als Apologie der gesamten Menschheit gegenüber der Umwelt oder den anderen Spezies der Erde.

Der Titel des Filmes, der sich in einem Satz des Briefes widerspiegelt, also „all is lost“, erzählt davon, dass bereits alles verloren ist. Die Ausweglosigkeit der Situation des Protagonisten – und nach der dargelegten Deutungsweise der Menschheit – ist bereits im Titel und den ersten Minuten des Filmes evident. Wie der Film schließlich die Frage beantwortet, ob es tatsächlich keinen Ausweg mehr gibt für ‚unseren Mann‘ und die Zivilisation, wird eine essentielle Frage in der Analyse darstellen.

Genauso wie der Film in den ersten Minuten vorausgreift, tut es diese Interpretation allerdings auch. Zunächst muss nämlich klargestellt werden, wie man überhaupt zu einer entsprechenden zivilisationskritischen Deutung kommen kann. Schließlich soll der Zusammenhang von Protagonisten und Weltlage nicht reiner Schein und Wunschvorstellung einer paranoiden aktivistischen Filmkritik sein.

3.3.2 Globalisierte Warenwirtschaft als Problem

Die Story des Filmes (also der zeitchronologische Anfangspunkt der Diegese) beginnt in der 4. Laufzeitminute. ‚Unser Mann‘ wacht unter Deck auf und sieht Wasser in sein Segelboot strömen. Ein Schiffscontainer ist auf offenem Meer getrieben, hat dabei das Boot des Protagonisten touchiert, ein Leck hineingerissen und sich darin auch noch verhakt. Die erste Aufgabe für ‚unseren Mann‘ ist also zunächst, das Boot vom Frachtschiff zu lösen. An den Handgriffen, wie er dies mit Seil und Anker erledigt, ist bereits zu erkennen, dass er ein erfahrener Seemann ist. Auch der Container, auf dem chinesische Schriftzeichen zu sehen sind, ist beschädigt und verliert nun einen Teil seiner Beladung im Wasser. Die Fracht des Containers ist Turnschuhmassenware – womit wir wieder beim Thema wären.

Schuhe sind wohl mitunter jene Bekleidungsstücke, die in den Köpfen mit globalisierter Weltwirtschaft am meisten verankert sind – und dabei häufig nicht in einem

positiven Sinne. Kinderarbeit ist gängig in der Schuhproduktion¹⁵⁰, „Ausbeutung, Gesundheitsgefährdung und Umweltverschmutzung sind bei der Schuhproduktion an der Tagesordnung“¹⁵¹ schreibt beispielweise der österreichische Verein für Konsumenteninformation. Der weltweit größte Schuhproduzent ist China, aus welchem auch die Schuhe des Containers aus *All is Lost* stammen. Das Marxsche Ausbeutungsverhältnis im Kapitalismus hat mit der Globalisierung weltweite Ausmaße angenommen, an was uns der Film hierbei wiederum erinnert.

Dass ein mit Schuhen vollgeladener Container scheinbar einfach so im Meer landen kann, spricht von einer Massenproduktion, die das einzelne Produkt als nicht mehr wichtig erachtet. Die Vorgeschichte ist im Film zwar nicht zu sehen, aber es ist anzunehmen, dass der Container von einem Frachtschiff gefallen ist, es aber ob der Masse an Waren nicht aufgefallen ist bzw. der Verlust eines einzelnen Containers die Transportschnelligkeit nicht beeinträchtigen durfte.

Waren haben nach Marx im Kapitalismus ein gewisses Eigenleben. Wie schon besprochen, ist den ArbeiterInnen das Produkt ihrer Arbeit im Kapitalismus fremd geworden. Die Gegenstände, die von den ArbeiterInnen hergestellt werden, haben nichts mehr mit den ArbeiterInnen gemein und umgekehrt – was am (disziplinar-gesellschaftlichen) Produktionsprozess im Kapitalismus, wie am hierfür bekannten Beispiel von *Modern Times* bereits ausgeführt, liegt. Die ArbeiterInnen verkaufen ihre Arbeitszeit den KapitalistInnen. Letztere verkaufen die hergestellten Waren an die KonsumentInnen. Die Produkte besitzen im Kapitalismus schließlich nicht mehr ihren eigentlichen Wert, den Marx Gebrauchswert nennt, also die „Eigenschaften menschliche Bedürfnisse irgendeiner Art“¹⁵² zu befriedigen vulgo „[d]ie Nützlichkeit eines Dings“.¹⁵³ Vielmehr ist der Wert eines Gegenstandes, sobald er zur Ware geworden ist, nicht mehr sein Gebrauchs- sondern sein Tauschwert. Alle Waren treten über den Markt in ein gemeinsames Verhältnis, das als Basis das Geld hat. Der Tauschwert orientiert sich an den Kosten der Produktionsmittel und der zugeführten Arbeitskraft – also Arbeitszeit der ArbeiterInnen. Das Ziel im Kapitalismus ist allerdings, die stete Vermehrung der zu Beginn des Kreislaufs

¹⁵⁰ Vgl. Timot Szent-Ivanyi: "Auch in der Schuhproduktion werden Arbeitsrechte verletzt", in: *Berliner Zeitung*, 2017, <https://www.berliner-zeitung.de/wirtschaft/laut-neuen-untersuchungen-auch-in-der-schuhproduktion-werden-arbeitsrechte-verletzt--26152796>, Zugriff: 03.04.2019.

¹⁵¹ Anon.: "Lederschuhe: 20 Cent pro Paar", in: *Konsument* 56/2, 2016, S. 30–32, hier: S. 30.

¹⁵² Marx: "Das Kapital. Band I", S. 49.

¹⁵³ Ebd., S. 50.

eingesetzten Geldsumme. D.h. beim Verkauf der Ware entsteht der sogenannte Mehrwert (der u.a. dadurch zustande kommt, dass die Arbeitszeit nicht entsprechend vergolten wird), bei dem mehr Geld an den/die KapitalistIn zurückfließt, als für die Herstellung der Ware ausgegeben wurde.¹⁵⁴

Die im Wasser gelandeten Turnschuhe hätten objektiv gesehen einen großen Gebrauchswert, da wohl kaum jemand die Nützlichkeit der Fußbekleidung bestreiten würde. Da allerdings der Verkaufspreis auch davon abhängt, dass die Produkte schnell transportiert werden, schlägt hierbei der Tauschwert den Gebrauchswert. Der Verlust von Produkten ist bereits mitkalkuliert. Dass in die Schuhe, die im Meer gelandet sind, unzählige Arbeitsstunden geflossen sind, ist insofern nebensächlich, da die Arbeitszeit so gering vergütet wird, dass bei Nicht-Verkauf eines gewissen Anteiles beim Unternehmen trotzdem ein Mehrwert entsteht. Und auch aus Sicht der ArbeiterInnen gilt, dass sie keinen leidenschaftlichen Bezug zu den von ihnen im arbeitsteiligen Prozess hergestellten (und transportierten) Gegenständen besitzen. So ist auch für die ArbeiterInnen ein Verlust von Waren nur dann ein Problem, wenn es für das Unternehmen ein Problem ist.

Durch die Schuhe, die im Ozean landen, erzählt der Film außerdem etwas über das Landen von Kunststoff im Meer – jenem Umweltproblem, das wohl am stärksten direkt mit dem globalisierten Kapitalismus in Zusammenhang gebracht wird.¹⁵⁵

Die Welt des Protagonisten von *All Is Lost* wird durch ein Merkmal der globalisierten Warenwirtschaft ins Wanken gebracht. Das Äquilibrium wurde durch den frei umherschwimmenden Container zerstört. Der restliche Film handelt davon, das Äquilibrium wiederherzustellen, sprich das Boot zu reparieren.

3.3.3 Hilflös ohne Produkte des modernen Kapitalismus

Unter Deck steht alles unter Wasser, was den (irreparablen) Defekt der elektrischen Anlage des Bootes, sowie der Funkgeräte und des Laptops zur Folge hat. ‚Unser Mann‘ flickt mit viel handwerklichem Geschick und einfachen Mitteln das Boot und lässt das Wasser ablaufen. Doch es ist bald klar, dass diese Fähigkeiten allein in einer modernen Welt nicht ausreichen. Der fehlende Zugang zu elektronischen

¹⁵⁴ Vgl. Marx: "Das Kapital. Band I", S. 321.

¹⁵⁵ Vgl. Maria Mast/Sven Stockrahm: "Die größte Müllkippe der Welt ist gut versteckt. Plastik im Meer", in: *Zeit Online*, 2018, <https://www.zeit.de/wissen/umwelt/2018-07/plastik-meer-tiefsee-nordpazifik-muellstrudel-oekosystem/komplettansicht>, Zugriff: 15.04.2019.

Geräten lässt ihn keinen SOS-Notruf tätigen. Das Navigationssystem des Bootes ist freilich auch ausgefallen. Wie schwierig und komplex dies ohne die Annehmlichkeiten des modernen Lebens vonstattengeht, machen diese Szenen klar: nur mit einer Karte, einem Sextanten und einem Buch zur astronomischen Navigation ausgestattet, versucht der Protagonist das Boot in die richtige Richtung zu steuern.

Als ein Sturm in der Ferne aufzieht, weiß ‚unser Mann‘ bereits, dass diese Situation mit einem lädierten Segelboot tödlich ausgehen könnte. Er bereitet sich vor, füllt Trinkwasser in Kanister, zieht sich einen Regenschutz über – und rasiert sich. Wieder auf den anfangs erwähnten Zusammenhang zur gegenwärtigen bzw. zukünftigen Weltlage gelegt, könnte man sagen, dass die Menschheit im Angesicht ihres Untergangs, dem nicht mehr viel entgegenwirken könnte. Es ist zu spät, etwas in komplett andere Bahnen zu lenken. So wie eine Leiche, bevor sie zu Grabe getragen wird, hübsch gemacht wird, tut es hier ‚unser Mann‘ auch und der Film bezieht sich hiermit auf die globale Gemeinschaft, für die es ebenso womöglich zu spät ist, das Ruder (umwelttechnisch) herumzureißen.

Die Übermacht der Umwelt wird in der folgenden Sequenz deutlich. ‚Unserem Mann‘ ist es kaum möglich, sich über Deck zu bewegen, so stark sind der Regen und der Sturm. Der Segelmast bricht und das Innere des Bootes füllt sich wieder mit Wasser – der Protagonist sieht ein, dass das Boot kein sicherer Unterschlupf mehr ist, lässt das Rettungsfloß aufblasen und flüchtet auf dieses.

3.3.4 Die Umwelt als die Mutter des Menschen

Dass das Meer nicht nur übermächtig ist, sondern von diesem auch das Leben auf diesem Planeten abhängt, also von ihm auch eine gewisse Geborgenheit ausgeht, wird im Folgenden in einigen Momenten klar. Nämlich dann, wenn das Rettungsfloß von unten gezeigt wird. Diese Kameraeinstellung des runden Floßes umgeben von Wasser ähnelt in ihrer visuellen Darstellung einer Plazenta. ‚Unser Mann‘ kauern, quasi als Embryo, ist unweigerlich verbunden mit seinem Floß – seinem Mutterkuchen – auf das er Nahrung und Trinkwasser gerettet hat.

Ist das Rettungsfloß zunächst noch per Seil mit dem Segelboot verbunden, muss diese Verbindung von ‚unserem Mann‘ dann aufgelöst werden, als das Segelboot endgültig mit so viel Wasser angefüllt ist, dass es untergeht. Er nabelt sich und sein Rettungsfloß nun von seinem technisch hochentwickelten Gefährt ab und muss sein

Leben in die Hände des Meeres geben.

Dass das Meer nicht nur als Mutter für das menschliche Leben dient, wird in eben jenen Einstellungen klar, in denen sich die Kamera unter Wasser unter dem Rettungsfloß befindet. Unter dem Floß schwimmen in einer Szene Fischlarven in einer anderen ein Fischschwarm, der sich einer Form ähnlich des Floßes fortbewegt und in einer weiteren mehrere Haie. Diese Momente kennzeichnen symbolisch, dass das gesamte Leben auf der Erde mit dem Meer bzw. der Umwelt in Verbindung steht – dass der Mensch nur eine von vielen Spezies ist, die dieser Planet beherbergt. Und, dass dem Menschen in diesem Sinne eine Verantwortung zukommt.

3.3.5 Was kann uns noch retten?

Allein auf dem Meer ist der Protagonist dem Tode geweiht – schließlich benötigt er irgendeine Rettung. Dabei bekräftigt der Film, dass die Menschheit auf dem Weg, auf dem sie sich derzeit befindet, womöglich bereits verloren ist. Darauf weisen einige Szenen abermals hin.

Nach einer Filmstunde und 20 -minuten fährt ein Containerschiff an dem Protagonisten im Rettungsfloß einige hundert Meter entfernt vorbei. ‚Unser Mann‘ versucht sich mit einer Leuchtfackel bemerkbar zu machen, bleibt aber unbemerkt. Dies liegt wohl daran, dass das Frachtschiff automatisch gesteuert wird, sich eine etwaige Besatzung unter Deck befindet – also eine im modernen Kapitalismus übliche Art der technischen Optimierung von Arbeitsprozessen. Zu der bereits erwähnten These der entfremdeten Arbeit im Kapitalismus von Karl Marx kommt noch hinzu, dass „zwischen Mensch und Natur die Technik als Medium tritt. Damit wird die Maschine zum Mittel der Herrschaftsausübung des Menschen über den Menschen und die Natur.“¹⁵⁶ Marx beschreibt dies mit folgenden Worten:

„Das Material, das es [das lebendige Arbeitsvermögen, d.h. die Lohnarbeitenden] bearbeitet, ist fremdes Material; ebenso das Instrument fremdes Instrument; [...] Ja die lebendige Arbeit selbst erscheint fremd gegenüber dem lebendigen Arbeitsvermögen, dessen Arbeit sie ist, dessen eigne Lebensäußerung sie ist, denn sie ist abgetreten an das Kapital gegen vergegenständlichte Arbeit, gegen das Produkt der Arbeit selbst. [...] Daher ihm [dem lebendigen Arbeitsvermögen] denn auch das Produkt als eine Kombination

¹⁵⁶ Christian Fuchs: "Gesellschaft als kapitalistische Totalität bei Adorno", in: *Techniksoziologie, Technikgenese, Technikfolgenabschätzung*. Skriptum zur VO Technikentwicklung- und Technikpolitik, TU Wien, 2003, <http://cartoon.iguw.tuwien.ac.at/christian/technsoz/adorno.html>, Zugriff: 05.05.2019.

fremden Materials, fremden Instruments und fremder Arbeit – als fremdes Eigentum erscheint“.¹⁵⁷

Dass der Protagonist im Film nicht gesehen wird, kann auch damit im Zusammenhang gebracht werden, was aus dem ‚Individuum‘ im Kapitalismus wird. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer postulieren, mit Bezug auf den Marxschen Begriff der „Charaktermaske“, dass im Kapitalismus das Einzelwesen zur „Person“ gemacht wird:

„Die Bestimmung des Menschen als Person impliziert, daß er sich innerhalb der sozialen Verhältnisse, in denen er lebt, ehe er sich weiß, immer schon in bestimmten mitmenschlichen Rollen befindet. Durch sie ist er, was er ist, im Verhältnis zu anderen: Kind einer Mutter, Schüler eines Lehrers, Mitglied eines Stammes, Träger eines Berufs“.¹⁵⁸

Der einzelne Mensch ist damit eigentlich kein Individuum, sondern hat lediglich durch die Gesellschaft bestimmte spezifische Rollen und Funktionen. Im extremsten Falle würden nach Adorno Personen „passives und atomistisches, reflexähnliches Verhalten“¹⁵⁹ ihr Eigen nennen. Das einzelne Subjekt löst sich (wie es weiter oben auch bereits das einzelne Produkt getan hat) im System komplett auf. Einen einzelnen Segler im Meer gibt es nicht, weil er nicht vorgesehen ist. Um diesen Punkt noch zu verdeutlichen, passiert beinahe dasselbe fünf Filmminuten später noch einmal: Ein Frachtschiff fährt diesmal in der Nacht direkt neben dem Floß des Protagonisten vorbei. Er wird trotz seines Leuchtzeichens, das sich nun ob der Dunkelheit noch stärker abhebt, abermals nicht erkannt. Es wirkt beinahe so, als ob sich überhaupt keine Menschen auf dem Frachter befinden – eine seelenlose Maschine als systemischer Ausdruck der aktuellen Weltlage.

Knapp vor Ende des Filmes sehen wir ‚unseren Mann‘, wie er die Zeilen des Prologs schreibt – womit klar ist, dass er mit seinem Leben schon ziemlich abgeschlossen hat. In der Nacht darauf sieht er in der Ferne ein kleines Licht, das – wie später klar wird – von einem Boot stammt. Er kann sich nicht mehr mit Leuchtmaterialien bemerkbar machen, da er bereits alle seine Utensilien dafür verbraucht hat. In absoluter Verzweiflung reißt er Papier aus dem Seglerhandbuch in Stücke und zündet

¹⁵⁷ Karl Marx: "Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie", in: *Karl Marx / Friedrich Engels Werke. Band 42*, Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin: Dietz 1983, S. 63–792; (Orig. 1858), hier: S. 390.

¹⁵⁸ Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: *Soziologische Exkurse*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1956, S. 43.

¹⁵⁹ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 271.

es auf seinem Rettungsfloß in einem Kanister an. Schon bald geht das Feuer auf das gesamte Floß über, weshalb dem Protagonisten nichts anderes übrigbleibt, als ins Meer zu springen. Er versucht nur kurz, sich über Wasser zu halten, doch schon bald geht er unter. Tatsächlich erkennen die Menschen auf dem Boot, das sich in weiter Ferne befand, das Feuer und fahren auf das Rettungsfloß zu. Als der Protagonist das bemerkt, versucht er mit letzten Kräften wieder an die Oberfläche zu kommen. Schließlich können die Unbekannten ‚unseren Mann‘ im Wasser entdecken und letztendlich retten. Das letzte Bild des Filmes ist, wie jemand den Protagonisten im Wasser die Hand reicht und er diese ergreift.

Viel weiß man nicht über die Retter ‚unseres Mannes‘ – aber man lehnt sich mit der Interpretation nicht zu weit aus dem Fenster, wenn man behauptet, dass dieses kleine Boot mitten im Ozean nicht gerade als Teil des kapitalistischen Systems gesehen werden soll. Zum Abschluss erzählt der Film damit, dass es sehr wohl noch Hoffnung gibt, diese aber nicht in der aktuellen Gesellschaftsordnung zu finden ist. *All Is Lost* ist also ein Film, der Kritik übt, aber keine elaborierten Lösungsvorschläge gibt – was ja gar nicht seine Aufgabe sein muss oder soll. Das Schlussbild sagt womöglich so viel: Individuen und nicht die Adornoschen Personen sollten gemeinsam Verantwortung übernehmen, um mit den angesprochenen Problemen, wie u.a. die Umweltverschmutzungsproblematik, Zurande zu kommen.

Das bekommt momentan einen Widerhall in der Gesellschaft und hat einen direkten Bezug zur Lebenswelt der Jugendlichen in der Schule: im Zuge der Umweltstreiks *Fridays for Future* – ausgehend von Greta Thunberg – beteiligten sich am 15.3.2019 weltweit über eineinhalb Millionen SchülerInnen an den Demonstrationen.¹⁶⁰

3.3.6 Nachbemerkungen

Während *Cast Away* aus dem Jahre 2000, wie gezeigt wurde, eine Affirmation des aktuellen Zustands liefert, stellt *All is Lost* aus dem Jahre 2013 geradezu eine Negation desselben dar. Am augenscheinlichsten wird der Vergleich, wenn man sich die Rolle der Containerschiffe in beiden Filmen ansieht. Ist in *Cast Away* ein solches noch genau die Rettung aus einer ausweglosen Situation auf einem Floß am Meer, ist das Frachtschiff in *All is Lost* nur mehr ein seelenloser Riese. Und nicht

¹⁶⁰ Vgl. Anon.: "Event List", in: #FridaysForFuture, 2019, <https://fridaysforfuture.org/events/list>, Zugriff: 12.05.2019.

nur das: Erst durch einen Container kommt der Protagonist in zweiterem Film erst in diese missliche Lage.

Daran kann das Attest ausgestellt werden, wie sehr sich das zeitgenössische Populärkino innerhalb dieser 13 Jahre verändert hat – und spiegelt damit wohl auch ein Umdenken zumindest eines Teiles der Weltgemeinschaft wider.

Eine aktuelle deutsch-österreichische Produktion mit ähnlichen Handlungselementen – die aber zu einem Großteil keinen Ein-Personen-Film darstellt – bringt einen weiteren Aspekt hinzu. Im Film *Styx*¹⁶¹ aus dem Jahr 2018 ist diesmal eine Frau namens Rike (Susanne Wolff) auf einer Yacht allein am Meer unterwegs. Die Protagonistin trifft im atlantischen Ozean auf einen havarierten Fischtrawler mit afrikanischen Flüchtlingen. Von der Küstenwache bekommt Rike die Nachricht, dass Hilfe unterwegs ist und sie nicht eingreifen soll. Sie bleibt jedoch in der Nähe und erlebt mit, dass über Stunden keine Rettung kommt und einige Menschen vom Fischtrawler bereits ins Wasser fallen und zu ertrinken drohen. Sie bringt einen Jugendlichen, der völlig erschöpft in ihre Richtung treibt, auf ihr Schiff und versorgt ihn. Ohne weitere Hilfe wird Rike allerdings nicht allen Flüchtlingen auf diesem Boot helfen können, da ihr Schiff dafür nicht genug Platz bietet, weshalb sie weiter versucht die Küstenwache einzuschalten.

Der Film verhandelt das Thema von internationaler Solidarität und wie mit geflüchteten Menschen umgegangen wird, auf weniger subtile Weise (inklusive „Das Boot ist voll“¹⁶² -Metaphorik). Und wieder nimmt ein Containerschiff eine gewichtige Rolle ein. Während der Protagonistin davor bei einem Sturm die Hilfe des Kapitäns eines Containerschiffes zugesichert wurde, erhält sie von diesem später die Mitteilung, dass er nichts für sie tun könne, da dessen Reederei jede Beteiligung an der Seenotrettung von Flüchtlingen verboten habe. Das Frachtschiff ist hier noch mehr wie in *All Is Lost* ein Symbol eines Systems das Unternehmerisches über das Wohl von Menschen stellt – die Bejahung des Status Quo bekommt, zumindest im Film, Risse und diese Einstellung kann bisweilen nicht (kontrollgesellschaftlich) in das System eingliedert werden.

¹⁶¹ *Styx*, Regie: Wolfgang Fischer, DE/AT 2018.

¹⁶² Thomas Assheuer: "Das Boot ist voll. Rezension zu 'Styx'", in: *Zeit Online*, 2018, <https://www.zeit.de/2018/38/styx-wolfgang-fischer-einhandseglerin-atlantik-reise>, Zugriff: 12.05.2019.

3.3.7 Filmsequenzen für den Unterricht

Zeit¹⁶³	Szenenbeschreibung	Kapitel
00:01:10-00:02:58	Titelblende „All Is Lost“ und Abschiedsbrief	Kapitalismus – Ist bereits alles verloren?
00:03:55-00:07:00	Leck am Segelboot durch Schiffcontainer beladen mit Turnschuhen	Globalisierte Warenwirtschaft als Problem
00:13:40-00:14:48	Anstrengende manuelle Reparaturarbeiten am Boot	Hilflos ohne Produkte des modernen Kapitalismus
00:20:05-00:21:04	Nicht von Erfolg gekrönte Inbetriebnahme von trockengelegten elektronischen Navigationsgeräten	
00:21:05-00:23:12	Mühsames Buchstudium zu Navigation mittels Karte und Sextant	
00:29:10-00:31:40	Ein Sturm zieht auf. Bereitmachen und Rasur	
00:48:33-00:50:20	Rettungsfloß als ‚Plazenta‘ mit ‚Nabelschnur‘ am Boot	Die Umwelt als die Mutter des Menschen
00:57:20-00:59:00	Trennung der ‚Nabelschnur‘ vom untergehenden Boot	
01:05:12-01:05:26 01:09:10-01:09:22	Das Rettungsfloß von unten, wie es nun mit der ‚Nabelschnur‘ am Meer hängt	
01:12:09-01:12:44 01:14:57-01:15:30	s.o. – inkl. Fischen in Form des Floßes im Meer	
01:24:05-01:24:31	s.o. – inkl. Haien im Meer	
01:19:44-01:22:21	Ein Containerschiff bei Tag in der Ferne. Trotz Zündens einer Leuchtrakete, fährt es am Protagonisten vorbei	Wer kann uns noch retten?
01:24:32-01:25:55	Ein Containerschiff bei Nacht in unmittelbarer Nähe. Trotz zweimaligen Schusses mit einer Leuchtpistole fährt es am Protagonisten vorbei	
01:32:32-01:38:42	Kleines Boot in weiter Ferne. Feuer am Rettungsfloß. Rettung durch ‚Zivilgesellschaft‘	

¹⁶³ Zeitangaben nach: *All Is Lost*, Regie: J. C. Chandor, Blu-ray, Universum Film 2014; (Orig. US 2013).

4 Ethik am Telefon

4.1 Forschungsmaterial und -grundlage

4.1.1 Locke: Kurzbeschreibung

Locke [*No Turning Back*]¹⁶⁴ ist einer der wenigen Filme dieser Arbeit, die man – aufgrund des Budgets und der nicht überbordenden Kinobesucherzahlen – als klein bezeichnen kann. Trotzdem kann man ihn schon allein aufgrund seines einzigen (vor der Kamera zu sehenden) Schauspielers zum zeitgenössischen Populärkino zählen. Tom Hardy nämlich hat sich in den 2010er Jahren einen Namen in Filmen gemacht, die ein großes Publikum ansprechen (zu einem Großteil dem Genre des Actionfilms zuzurechnen sind) und gleichzeitig bei der Filmkritik sowie internationalen Filmpreisen Zuneigung erfahren. Darunter *Inception*¹⁶⁵ (2010) mit vier, *Mad Max: Fury Road*¹⁶⁶ (2015) mit sechs oder *The Revenant* [*The Revenant – Der Rückkehrer*]¹⁶⁷ (2015) mit drei Academy Awards – für letzteren war Hardy selbst auch für einen Oscar für die beste Nebenrolle nominiert. Zwischen den beiden erstgenannten Filmen stand er eben u.a. in *Locke* vor der Kamera.

In *Locke* geht es um den Bauleiter Ivan Locke (Tom Hardy), der eigentlich glücklich verheiratet und Vater von zwei Kindern ist. Der Plot des Films zeigt eine richtungsweisende knapp zweistündige abendliche Autofahrt von Birmingham nach London, in der der Protagonist per Fernsprecheinrichtung eine Vielzahl an Telefongesprächen führt. Am Morgen des nächsten Tages – also nur einige Stunden später – findet in Birmingham der Guss eines außerordentlich großen Fundaments statt. Als Bauleiter sollte Ivan sich also noch um Vorbereitungen dieses Ereignisses kümmern und es schließlich überwachen. Die Autofahrt hat allerdings mit seinem Privatleben zu tun. Vor sieben Monaten hatte er bei einer Dienstreise einen One-Night-Stand mit seiner eigentlich in London lebenden Assistentin Bethan und sie wurde schwanger. Nun ist ihre Fruchtblase frühzeitig geplatzt und sie hat Ivan kurz vor Einsetzen der Filmhandlung über den Geburtsbeginn in Kenntnis gesetzt.

¹⁶⁴ *Locke*, Regie: Steven Knight, GB/US 2013.

¹⁶⁵ *Inception*, Regie: Christopher Nolan, US/GB 2010.

¹⁶⁶ *Mad Max: Fury Road*, Regie: George Miller, AU/US/ZA 2015.

¹⁶⁷ *The Revenant*, Regie: Alejandro G. Iñárritu, US/HK/TW 2015.

4.1.2 *Buried*: Kurzbeschreibung

Ähnlich wie *Locke* ist auch *Buried*¹⁶⁸ aus dem Jahr 2010 ein vergleichbar kleiner Film, legte aber an der Kinokasse einen Achtungserfolg hin. Mit einem Budget von zwei Millionen US-Dollar¹⁶⁹ spielte er weltweit mit ca. 20 Millionen US-Dollar das Zehnfache seiner Kosten ein.¹⁷⁰

Vor allem aber der Hauptdarsteller, Ryan Reynolds, ist abermals jemand, der aktuell als einer der größten Stars quer durch viele Genres des Populärkinos gelten kann. So landete die romantische Komödie *The Proposal* [*Selbst ist die Braut*]¹⁷¹ ein Jahr vor *Buried*, mit Sandra Bullock und ihm in den Hauptrollen, auf Platz 20 der Filme, die in diesem Jahr weltweit am meisten eingespielt haben.¹⁷² In der Filmreihe der Superhelden-Satire *Deadpool* – die bisher aus zwei Filmen aus den Jahren 2016¹⁷³ und 2018¹⁷⁴ besteht – spielt er nicht nur die titelgebende Hauptfigur, sondern fungiert auch als Produzent. Die Einträge dieser Reihe stellen die erfolgreichsten in den USA mit einem R-Rating (Altersbeschränkung ab 17 Jahren) versehenen Filme aller Zeiten dar. Mit jeweils knappen 800 Millionen US-Dollar Einspielergebnis sind sie auf dem neunten Rang der im jeweiligen Jahr weltweit an der Kinokasse erfolgreichsten Filme vertreten.^{175 176}

In *Buried* geht es um den LKW-Fahrer Paul Conroy, der für ein US-amerikanisches Unternehmen im Irak arbeitet. Am Anfang des Filmes findet sich dieser in einem Sarg lebend begraben wieder. Er ist bei der Arbeit in einen Hinterhalt von Geiselnehmern geraten, welche mit ihm nun per Mobiltelefon, welches sie für ihn im Sarg hinterlassen haben, in Kontakt stehen. Sie verlangen eine große Summe Geld,

¹⁶⁸ *Buried*, Regie: Rodrigo Cortés, ES/GB/US/FR 2010.

¹⁶⁹ Vgl. Anon.: "\$2 million 'Buried' was originally a \$5,000 film", in: *Today*, 2010, <https://www.today.com/news/2-million-buried-was-originally-5-000-film-wbna39214605>, Zugriff: 27.07.2019.

¹⁷⁰ Vgl. Anon.: "Buried", in: *Box Office Mojo*, 2019, <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=buried.htm>, Zugriff: 07.07.2019.

¹⁷¹ *The Proposal*, Regie: Anne Fletcher, US 2009.

¹⁷² Vgl. Anon.: "2009 Worldwide Grosses", in: *Box Office Mojo*, 2019, <https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2009>, Zugriff: 27.07.2019.

¹⁷³ *Deadpool*, Regie: Tim Miller, US 2016.

¹⁷⁴ *Deadpool 2*, Regie: David Leitch, US 2018.

¹⁷⁵ Vgl. Anon.: "2016 Worldwide Grosses", in: *Box Office Mojo*, 2019, <https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2016&p=.htm>, Zugriff: 27.07.2019.

¹⁷⁶ Vgl. Anon.: "2018 Worldwide Grosses", in: *Box Office Mojo*, 2019, <https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2018&p=.htm>, Zugriff: 27.07.2019.

welche Paul von US-amerikanischen Behörden beschaffen soll. Wenn dies nicht geschieht, bleibt der Protagonist begraben und ist somit dem Tode geweiht.

Welche ethischen Themen die Figuren in den Filmen verhandeln, soll in diesem Kapitel analysiert werden. Die Grundpositionen der Ethik werden in der Literatur unterschiedlich definiert. Der rote Faden in der folgenden Einteilung wird anhand einzelner Philosophen, die maßgeblich die Moralphilosophie beeinflusst haben, gezogen. Anhand dieser werden einzelne Ethik-Ausformungen in aller Kürze dargestellt, die im Speziellen ihre eigenen Theorien widerspiegeln, aber auch im Allgemeinen für diese Grundpositionen stehen sollen.

4.1.3 Aristoteles: Tugendethik

Die Aristotelische Ethik folgt einem teleologischen Prinzip. Eine Handlung ist dann gut, wenn das Ziel, der Zweck, gut ist. Bei Aristoteles ist der Zweck die Eudaimonía (das Glück, die Glückseligkeit). Seine Ethik vertritt damit, dass Menschen mit allen ihren Handlungen die Eudaimonía um ihrer selbst willen anstreben sollen.

Eudaimonía meint nicht ein kurzzeitiges Glücksgefühl, sondern ein gutes und gelungenes Leben insgesamt, was Aristoteles als „mit Vernunft verbundene Tätigkeit der Seele“¹⁷⁷ definiert.

Die inneren Einstellungen, um der Seele gemäß vernünftig zu handeln, sind Tugenden. Die Aristotelische Mesoteslehre gibt an, dass Haltungen zwei Extrempunkte besitzen. Tugendhaft ist jemand, der mit seinen Haltungen nach der Mitte (Mesotes) strebt. Aristoteles nennt beispielsweise: Tollkühnheit – *Mut* – Feigheit, Verschwendung – *Großzügigkeit* – Geiz, oder Wollust – *Mäßigung* – Stumpfheit.¹⁷⁸

4.1.4 Bentham: Utilitarismus

Der Utilitarismus hat einige Ausformungen hervorgebracht, wobei Jeremy Bentham als Begründer des klassischen Utilitarismus gilt. Dieser legt für seine Ethik folgende Prinzipien fest: 1. Folgen-, 2. Nutzen-, 3. Hedonismus- und 4. Sozialprinzip.¹⁷⁹

Der Utilitarismus folgt einer noch direkteren teleologischen Idee: Handlungen

¹⁷⁷ Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 1098a.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 1108b-1109a.

¹⁷⁹ Vgl. Jeremy Bentham: *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Kitchener: Batoche 2000; (Orig. 1781), S. 14–18.

werden nicht für sich, sondern anhand der Nützlichkeit ihrer Folgen bewertet. Nützlich ist die Konsequenz einer Handlung dann, wenn sie die Lust (oder das Glück) nicht nur von einem selbst, sondern von allen an der Handlung Betroffenen steigert. Dabei geht Bentham geradezu mathematisch vor: „[I]t is the greatest happiness of the greatest number that is the measure of right and wrong.“¹⁸⁰ Man kann die Nützlichkeit nicht nur als Maximierung von Lust („positiver Utilitarismus“), sondern auch umgekehrt als Vermeidung von Unlust („negativer Utilitarismus“) sehen, was einander nicht ausschließt. Vielmehr ist das Kriterium der Beurteilung der Folgen einer Handlung „ihr Gratifikationswert: das Maß an Lust, das die Handlung hervorruft, vermindert um das mit ihr verbundene Maß an Unlust.“¹⁸¹

4.1.5 Hobbes: Vertragsethik

Philosophen in der Antike haben bereits Vertragstheorien vorgelegt, welche später von Thomas Hobbes und anderen wieder aufgegriffen wurden.

Hobbes geht in seiner Konzeption von einem hypothetischen „Naturzustand“ aus, in dem keine politische Autorität existiert. Der primäre Trieb eines jeden Menschen ist jener nach Selbsterhaltung, ansonsten kennt Hobbes‘ Naturzustand allerdings keine gemeinsamen Werte. Es wird danach gestrebt, „[w]as auch immer das Objekt des Triebes oder Verlangens“¹⁸² ist.

Der Naturzustand kippt jedoch in einen Kriegszustand, da es automatisch zu Konflikten kommt. Um also den Wunsch nach Selbsterhaltung einzulösen, brauchen die Menschen „eine allgemeine, sie in Zaum haltende Macht“¹⁸³, welcher sie sich durch einen Vertrag unterwerfen. Der Vertrag zwischen den Individuen lautet: "Ich autorisiere diesen Mensch oder diese Versammlung von Menschen und übertrage ihnen mein Recht, mich zu regieren, unter der Bedingung, dass du ihnen ebenso dein Recht überträgst und alle ihre Handlungen autorisierst.“¹⁸⁴ Auf diese Weise werden die Individuen zu einem Staat oder einem Gemeinwesen. Gegen diese höchste

¹⁸⁰ Jeremy Bentham: "A Fragment on Government", in: *Jeremy Bentham: A Comment on the Commentaries and A Fragment on Government*, Hg. Burns, J. H., Hart, H. L. A., London: University of London 1977, S. 393–552; (Orig. 1776), hier: S. 393.

¹⁸¹ Otfried Höffe: "Einführung in die utilitaristische Ethik. Einleitung", in: *Einführung in die utilitaristische Ethik. Klassische und zeitgenössische Texte*, Hg. Otfried Höffe, Tübingen: A. Francke 2013, S. 7–54; hier: S. 11.

¹⁸² Thomas Hobbes: *Leviathan. Oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, Übers. Walter Euchner, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984; (Orig. *Leviathan. Or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*, 1651), S. 41.

¹⁸³ Ebd., S. 96.

¹⁸⁴ Ebd., S. 134.

Gewalt gibt es nach Hobbes kein Widerstandsrecht der Staatsbürger, da sie „selbst nicht vertragsschließende Partei“ ist und „deshalb auch keine vertraglichen Verpflichtungen einzuhalten“¹⁸⁵ hat.

Wenn man diese Vertragstheorie als ethische Grundlage verstehen will, dann ist Hobbes Rechtspositivist. Man verhält sich moralisch korrekt, wenn man gegen kein festgeschriebenes Gesetz verstößt und umgekehrt.

4.1.6 Kant: Deontologische Ethik

Immanuel Kant basiert seine Ethik auf dem guten Willen: „Es ist überall nichts in der Welt, ja überhaupt auch außer derselben zu denken möglich, was ohne Einschränkung für gut könnte gehalten werden, als allein ein guter Wille.“¹⁸⁶ Schon damit wendet sich Kant entschieden gegen teleologische Ethiken. Die Folgen einer Handlung seien vom Zufall abhängig, weswegen das Motiv in den Blickpunkt gerückt wird.

Der Wille ist bei Kant schließlich nur dann gut, wenn er allein durch die „Pflicht“ (griechisch: deon) bestimmt wird: Die Pflicht ist „die Notwendigkeit einer Handlung aus Achtung fürs Gesetz.“¹⁸⁷ Das Gesetz, welches Kant im Endeffekt meint, ist der Kategorische Imperativ: „[H]andle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde.“¹⁸⁸ Eine weitere Formulierung des Kategorischen Imperativs lautet: „Handle so, daß du die Menschheit sowohl in deiner Person, als in der Person eines jeden anderen jederzeit zugleich als Zweck, niemals bloß als Mittel brauchst.“¹⁸⁹ Mit Zweck meint Kant in diesem Fall die Menschenwürde. Alles hat „entweder einen Preis oder eine Würde. Was einen Preis hat, an dessen Stelle kann auch etwas anderes als Äquivalent gesetzt werden; was dagegen über allen Preis erhaben ist, [...] das hat eine Würde.“¹⁹⁰ Wenn schon nicht an ihren Konsequenzen, wie sollte man dann erkennen, welche Handlungen gut sind? Man kann zunächst Handlungen ausschließen, „die schon als pflichtwidrig erkannt werden, ob sie gleich in dieser oder jener Absicht nützlich

¹⁸⁵ Vgl. Hobbes: *Leviathan*, S. 137.

¹⁸⁶ Immanuel Kant: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Hamburg: Meiner 2016; (Orig. 1785), S. 11.

¹⁸⁷ Ebd., S. 19.

¹⁸⁸ Ebd., S. 45.

¹⁸⁹ Ebd., S. 54–55.

¹⁹⁰ Ebd., S. 61.

sein mögen; denn bei denen ist gar nicht einmal die Frage, ob sie *aus Pflicht* geschehen sein mögen, da sie dieser sogar widerstreiten.“¹⁹¹ Weiter unterscheidet Kant zwischen einer „pflichtmäßigen Handlung“ und einer „Handlung aus Pflicht“. Die pflichtmäßige Handlung findet dann statt, wenn das Subjekt eine „unmittelbare Neigung zu ihr hat.“ Als Beispiel wird ein Geschäftsmann genannt, der nur aus Angst seine Mitarbeiter gut behandelt, da ansonsten die Produktivität sinken würde. Die pflichtmäßige Handlung ist nur aufgrund des außen Sichtbaren pflichtgemäß, intern steht eigentlich der Eigennutz im Vordergrund. Sie hat „keinen inneren Wert“ und damit auch „keinen moralischen Gehalt.“¹⁹² Eine Handlung aus Pflicht ist nach Kant nur gegeben, wenn sie nicht aus Neigung geschieht. Entscheidend ist schließlich der gute Wille, der durch „die Aufbietung aller Mittel, so wie sie in unserer Gewalt sind“¹⁹³ umgesetzt wird.

4.2 Locke

4.2.1 Grundkonflikte

Die erste Szene des Filmes zeigt die (ethische) Entscheidung, zu der der Protagonist den Rest des Filmes stehen soll. Er geht von der Baustelle los, steigt ins Auto und fährt ab. Sogleich steht er an einer roten Ampel: Zunächst blinkt er nach links, fährt aber, als die Ampel auf Grün schaltet, dann doch nach rechts. Im Laufe des Filmes wird klar: nach links wäre er zu seiner Familie nachhause gefahren. Nach rechts geht es Richtung London, zur Geburt seines unehelichen Kindes.

Die ersten gut 20 Minuten führen durch sieben Telefonate und ein Selbstgespräch die Hauptfiguren und -konflikte ein, weswegen diese zunächst näher beleuchtet werden.

Als erstes ruft Ivan per Fernsprecheinrichtung Bethan an, die nun bereits mit Wehen im Krankenhaus in London liegt. Sie hebt nicht ab, weswegen er ihr auf den Anrufbeantworter spricht. Bereits dieses erste Telefonat läuft nicht so ab. Als Publikum weiß man zunächst nichts von der Story – diese wird erst im weiteren Verlauf klar. Als zweites ruft Ivan seinen Vorgesetzten Gareth an, wobei dessen Frau abhebt. Wiederum ist dieses Gespräch kein ‚normales‘ Telefonat: Das Abheben des

¹⁹¹ Kant: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, S. 15.

¹⁹² Ebd., S. 16.

¹⁹³ Ebd., S. 12.

Telefons einer nicht vorhergesehen Person, wird uns im Film noch des Öfteren begegnen. Hierbei zeigt sich, dass die Handlungen des Protagonisten nicht nur für seine Nächsten, sondern für eine Vielzahl von Personen Auswirkungen haben. Der Frau sagt er in diesem Falle, dass ihn ihr Mann dringend zurückrufen soll, sobald dieser nachhause kommt.

Als drittes ruft Ivan bei sich zuhause an. Es hebt sein ältestes Kind Eddie ab (wieder hätte unser Protagonist mit jemand anderem, nämlich seiner Ehefrau Katrina, gerechnet). Er muss seinem Sohn mitteilen, dass er nicht zum abendlichen Fußballspiel zuhause sein wird. Nachdem Ivan seinem Kind weiters mitteilt, dass ihn seine Frau zurückrufen soll, beendet der Protagonist das Gespräch mit „I love you“ – was die Ausnahmesituation beschreibt. Danach wird nämlich klar, dass diese Phrase wohl nicht allzu oft fällt, der Sohn antwortet nämlich kurz vor Beendigung des Telefonats mit „What?“¹⁹⁴

Als viertes Telefonat ruft ihn sein Kollege Donal an. Er teilt Ivan mit, dass ihn seine Sprachnachricht auf dem Anrufbeantworter (die im Film nicht gezeigt wurde) erreicht hat. Es geht offensichtlich darum, dass sich Ivan am nächsten Morgen nicht in der Arbeit befinden wird und Donal die Bauleitung übernehmen muss. Ivan sagt ihm, dass er mit ihm im Verlauf des Abends all die Vorbereitungsarbeiten am Telefon durchgehen wird. Donal ist merklich aufgebracht und überfordert – lässt aber bereits anklingen, dass er sein Bestes tun wird.

Als fünftes Telefonat ruft ihn Bethan zurück. Es geht u.a. darum, ob Ivan seiner Frau schon erzählt hat, dass er heute ein außereheliches Kind bekommt, wobei er darauf entgegnet, dass er während der Fahrt eine Liste an Dingen abzuarbeiten hat und dies dazugehört.

Das sechste Gespräch findet mit seiner Frau statt. Sie ruft ihn nun zurück und ihre Begrüßungsworte sind: „Hi, love.“¹⁹⁵ Somit ist sofort klar, dass sie nicht weiß, was auf sie nun zukommen wird. Ivan sagt ihr, dass er etwas Wichtiges mitzuteilen hat und sie mit dem Telefon in den ersten Stock ihres Hauses gehen soll, damit die Kinder es nicht mitbekommen. Er erzählt ihr, was auf einer Dienstreise mit einer Arbeitskollegin passiert ist. Katrina legt daraufhin auf.

Das siebte Telefonat ist wieder ein eingehender Anruf – von seinem Vorgesetzten

¹⁹⁴ *No Turning Back*, Regie: Steven Knight, Blu-ray, 2014; (Orig. *Locke*, GB/US 2013), 06:14-06:17.

¹⁹⁵ Ebd., 12:08-12:10.

Gareth. Ivan erzählt ihm, dass er morgen zum Guss des riesigen Fundaments als Bauleiter nicht zugegen sein wird. Gareth hält seine Aufregung nicht zurück: „Don’t you fucking dare say that to me!“¹⁹⁶ Ivan teilt ihm mit, dass es wichtiger ist, bei der Geburt seines Kindes dabei zu sein, als bei dem Guss: „I am going to do the right thing.“¹⁹⁷ Ihm ist bewusst, was es für einen wirtschaftlichen Schaden anrichten würde, wenn das Fundament nicht korrekt zustande kommt, weshalb er aus der Ferne helfen will, dass der Guss entsprechend abläuft.

Das letzte Gespräch, das diesen ersten Akt abschließt, ist ein Selbstgespräch. Ivan imaginiert sich seinen toten Vater auf den Rücksitz. Es wird klar, dass sein Vater die Familie, als er ein Kind war, verlassen hat und Ivan ihn erst als Erwachsener kennengelernt hat. Er war lange Zeit eben nicht dort, wo er sein hätte sollen – und genau diesen Fehler will sein Sohn jetzt nicht wiederholen.

Was auffällt ist, dass keines der Telefonate von ihm gestartet werden konnte. Immer dann, wenn der Protagonist einen ausgehenden Anruf gesetzt hat, wurde er in die Sprachbox seines Gegenübers weitergeleitet. Die Dialoge, die geführt wurden, sind ausschließlich durch eingehende Anrufe zu Stande gekommen und die meisten Telefonate vom Gegenüber beendet worden. Der Protagonist versucht zwar bereits am Anfang des Filmes Herr der Lage zu sein, was hierbei allerdings eindeutig (noch) nicht der Fall ist.

Der Film kann in fünf (zusammenhängende) Grundkonflikte seines Protagonisten mit anderen Parteien eingeteilt werden, was bereits in diesen ersten beschriebenen Minuten des Filmes klar wird.

1. Ivans Selbstgespräche: Der Protagonist und sein imaginierter Vater. Mit ihm wird seine Vergangenheit aufgearbeitet.
2. Ivan – Donal: Der Protagonist und sein Arbeitskollege. Mit ihm wird die berufliche Aufgabe des folgenden Tages gelöst.
3. Ivan – Gareth: Der Protagonist und sein Vorgesetzter. Mit ihm wird verhandelt, wie sich seine berufliche Zukunft gestalten könnte.
4. Ivan – Katrina: Der Protagonist und seine Frau. Mit ihr wird besprochen, wie die vergangene Untreue die private Zukunft beeinflussen wird.
5. Ivan – Bethan: Der Protagonist und sein Seitensprung. Vor allem Entscheidungen

¹⁹⁶ *No Turning Back*, 17:37-17:41.

¹⁹⁷ Ebd., 18:58-19:00.

im Laufe des Geburtsprozesses werden am Telefon besprochen.

Was in den einzelnen Konflikten besprochen wird, hat eine klare zeitliche Struktur. Mit seinem Chef Gareth und seiner Frau Katrina werden zukünftige, mit seinem Kollegen Donal und seiner Affäre Bethan gegenwärtige und mit seinem Vater vergangene Dinge verhandelt.

Vor einer Besprechung von einzelnen Szenen im Unterricht kann mit dieser Zusammenfassung der Grundkonflikte das Wesen des Filmes kompakt präsentiert werden.

Jeder der Konfliktpartner kann mit gewissen ethischen Theorien in Zusammenhang gebracht werden. Allen voran Ivans ethische Positionen können aber durch alle Konflikte hinweg und vor allem durch den ersten der oben dargestellten Grundkonflikte abgelesen werden. Der Mensch, der er ist, seine Ethik, ergibt sich nämlich zu einem Großteil aus dem Verhältnis zu seinem Vater.

4.2.2 Ivan und John Locke

Der Nachname der titelgebenden Figur stellt zweifelsohne den Bezug zum Philosophen John Locke dar. Zunächst soll es also darum gehen, was für eine Ethik John Locke entwickelt hat und wie diese in Zusammenhang mit dem Handeln von Ivan Locke steht.

John Locke ist Vertragstheoretiker, dessen Theorie sich jedoch von dem oben vorgestellten Hobbes unterscheidet. Locke, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in England publizierte, nimmt in der ‚westlichen Welt‘ eine zentrale Rolle ein:

„So sind sich sowohl heutige Philosophen als auch Rechtsgelehrte weitgehend darin einig, dass kaum ein anderer Philosoph das rechtsphilosophische und ethische Bewusstsein westlicher Gesellschaften stärker zu beeinflussen wusste als der Engländer.“¹⁹⁸

Lockes rechtsphilosophische Beiträge wirken als Basis für demokratische Prinzipien nach, obwohl er gar kein einheitliches ethisches Prinzip vorgelegt hat. Ein solches kann mit Zusammenführung mehrerer seiner Texte (zumindest zum Teil) gefunden werden.

Als allererstes kann attestiert werden, dass John Locke ein Vertreter des (britischen)

¹⁹⁸ Bernd Franke: "Das Prinzip naturrechtlicher Ethik bei John Locke", in: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 96/2, 2010, S. 199–222, hier: S. 199.

Empirismus ist. Als solcher sieht er, dass „eine von Natur aus dem menschlichen Geiste angelegte, inhaltliche, d. h. auch moralische Voraussetzung für das Denkvermögen“ nicht existiert. „Denn wenn es angeborene Handlungsprinzipien gäbe [...] müssten auch die Ideen, aus denen sie bestünden, angeboren sein.“ Dies ist laut Locke „jedoch eindeutig nicht der Fall.“¹⁹⁹

So sieht er den menschlichen Geist bei der Geburt als ein unbeschriebenes Blatt (tabula rasa). Die Fähigkeit, das diesbezügliche Vermögen, Werte zu entwickeln, ist dem Menschen jedoch in die Wiege gelegt. Das Material seiner Erkenntnis sind Erfahrungen bzw. Beobachtungen.²⁰⁰

Hier kann man an den Protagonisten Ivan Locke anknüpfen. Zu seinem Vorgesetzten sagt er: „I have not behaved in the right way with this woman at all.“²⁰¹ Durch das imaginierte Gespräch besinnt er sich, welche (schlechten) Erfahrungen er mit seinem Vater hatte. Diese Erfahrungen aus seiner Vergangenheit zeigen ihm, dass nun sein eigenes Handeln nicht korrekt war. Er will Bethan nicht das antun, was seiner verlassenen Mutter angetan wurde. Die eigene Kindheitserfahrung, nämlich das Aufwachsen ohne seinen Vater – und ohne zu wissen, wer sein Vater überhaupt ist – zeigt ihm, dass er dies bei seinem eigenen unehelichen ungeborenen Kind nicht wiederholen will. Er definiert seinen verstorbenen Vater, der laut ihm in der Hölle schmort, geradezu als Gegenpol. Er möchte das genaue Gegenteil sein, was er im Selbstgespräch folgendermaßen formuliert: „What is it they say? ‚The apple doesn’t fall far from the tree.‘ Well that’s where you’re wrong.“²⁰²

Immer wieder sieht man im Laufe des Filmes und vor allem eben in jenem ersten Akt, wo dem Publikum erst so langsam mitgeteilt wird, um was es geht, Polizeiautos, die mit Blaulicht das Auto des Protagonisten passieren. Damit spielt der Film einerseits mit der Erwartungshaltung der ZuschauerInnen: Flüchtet Ivan vor etwas? Hat er ein Verbrechen begangen? Gleichzeitig spricht der Film aber auch eine zentrale Frage der Ethik an: Handelt man richtig, wenn man sich nicht strafbar macht, oder gibt es noch weitere, dem bürgerlichen Gesetz vorgelagerte bzw. abweichende moralische Grenzen? Dies spielt auch in der Realität z.B. in der (Partei-)Politik nach wie vor eine große Rolle. Beispielsweise in der Causa rund um den FPÖ-

¹⁹⁹ Franke: "Das Prinzip naturrechtlicher Ethik bei John Locke", S. 202.

²⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 203.

²⁰¹ *No Turning Back*, 18:53-18:58.

²⁰² Ebd., 20:57-21:05.

Politiker HC Strache, der in den sogenannten ‚Ibiza-Videos‘ u.a. dabei gezeigt wird, wie er einer vermeintlichen Oligarchen-Nichte Staatsaufträge in Aussicht stellt. Auch wenn sich diese Handlungen als schließlich nicht strafrechtlich relevant herausstellen, trat der nunmehr ehemalige Vizekanzler Österreich am 18.5.2019 zurück. Und obwohl Strache sich auch im Nachhinein noch damit verteidigte, dass er sich „nichts zu Schulden [hat] kommen lassen“²⁰³ wird klar, dass in der Gesellschaft noch andere ‚Regeln‘ als die des Strafgesetzes gelten.

Die moralische Rechtmäßigkeit menschlicher Handlungen beruht bei John Locke im Wesentlichen auf dem Prinzip der vollkommenen Gesetzestreue – was jedoch nicht zwangsläufig das bürgerliche Gesetz als Basis haben muss. (Im Gegensatz dazu die rechtspositivistische Sicht von Hobbes, der das moralische Handeln allein vom bürgerlichen Gesetz abhängig macht). Locke benennt verschiedene Kategorien von Gesetzen: 1. göttliche Gesetze (haben oberste Priorität), 2. bürgerlich-staatliche Gesetze, 3. Gesetze des Rufes.²⁰⁴

ad. 1 Göttliche Gesetze. Diese sind bei Locke wiederum zweigeteilt. Einerseits in das Wort Gottes, also tatsächlich religiös Festgehaltenes, „Geoffenbartes“ (z.B. in der Bibel). Andererseits in Naturgesetze, also Gesetze der Vernunft, die durch Anstrengung der menschlichen Vernunft „als normative Regel anerkannt werden können.“ Ein Naturgesetz ist „die Stimme Gottes im Menschen.“²⁰⁵ Die Befolgung der göttlichen Gesetze ist die Voraussetzung für menschliche Glückseligkeit (nach dem Tode).²⁰⁶ Das Wort Gottes steht keinesfalls über den Naturgesetzen – vielmehr kann der Mensch durch das Naturgesetz (also per Vernunft) auf dieselben Schlüsse kommen. „Die Erhaltung der Gesellschaft (society) und jeder Person in ihr“ ist „das erste und grundlegende natürliche Gesetz.“²⁰⁷

ad. 2. Bürgerlich-staatliche Gesetze: Diese „haben sich an den Naturgesetzen zu orientieren“²⁰⁸, sie sind Konkretisierung sowie Ergänzung des Naturgesetzes. Sie dienen einzig dem Schutz von Leben, Freiheiten und Besitztümern der Bürger. „[W]ann immer der staatliche Gesetzgeber ein naturrechtswidriges Gesetz erlässt,

²⁰³ Markus Sulzbacher: "EU-Mandat und Ibiza: Strache irritiert weiterhin auf Facebook", in: *Der Standard*, 28.05.2019, <https://www.derstandard.at/story/2000103950362/eu-mandat-und-ibiza-strache-sorgt-auf-facebook-weiter-fuer>, Zugriff: 04.07.2019.

²⁰⁴ Vgl. Franke: "Das Prinzip naturrechtlicher Ethik bei John Locke", S. 207.

²⁰⁵ Ebd., S. 208.

²⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 209.

²⁰⁷ Ebd., S. 216.

²⁰⁸ Ebd., S. 219.

verwirkt er seine Macht gegenüber der Gesellschaft.“²⁰⁹

ad. 3. Gesetze des Rufes sind stillschweigende Normen, allgemeine Konsense innerhalb einer Gesellschaft oder einer Gruppe.

Die Gesetze der letzteren beiden Kategorien müssen von einem real existenten Gesetzgeber ausgehen, der bestimmten Lohn für die Gesetzestreue bzw. Sanktion für Missachtung vorsieht und auch die Macht hat, dies zu vollziehen.²¹⁰

Im Film könnte man die Entscheidung des Protagonisten, zur Geburt seines unehelichen Kindes zu fahren, möglicherweise als Naturgesetz sehen, das sich im Menschen als normative Regel manifestiert. Jedenfalls ist das, wofür sich Ivan Locke entscheidet, nicht im bürgerlichen Gesetz festgeschrieben und ebenso handelt er nicht unbedingt nach dem Gesetz des Rufes. Ihm geht es eben ganz und gar nicht darum, eine Strafe zu vermeiden, vielmehr handelt er sich, wie der Film noch später zeigen wird, einige Probleme damit ein, indem er nach London fährt.

Der Zusammenhang der beiden Lockes kann eben in ihre Rationalität gefunden werden. Von John Locke ist nämlich keinesfalls ein Entwurf einer eigenen Moralphilosophie beabsichtigt, er konzentriert sich „in seinen Untersuchungen auf die wissenschaftliche Demonstrierbarkeit der Erkenntnisgewinnung mittels eines logischen Prinzips.“²¹¹ Um nun Ivan Lockes Ethik vollends zu analysieren, muss man somit etwas Abstand von John Locke nehmen und sich einem weiteren großen Philosophen zuwenden.

4.2.3 Ivan als Vertreter Kants deontologischer Ethik

Wenn sich der Protagonist vor dem Plot des Filmes entsprechend der Kantschen deontologischen Ethik verhalten hätte, würde er sich wohl gar nicht in dieser Situation wiederfinden. Seine Handlungen während der Filmzeit können aber ziemlich gut mit dieser ethischen Strömung in Zusammenhang gebracht werden. Das sieht man in seinen Interaktion mit allen fünf Parteien.

Als Gareth beim ersten Telefonat klar wird, dass es nicht Ivans Frau ist, die ein Kind von Ivan bekommt, konstatiert er: „You’re the last person on earth...“²¹², was dafürspricht, dass er anerkennt, dass diese Situation nicht zur sonstigen (ethischen)

²⁰⁹ Franke: "Das Prinzip naturrechtlicher Ethik bei John Locke", S. 221.

²¹⁰ Vgl. Ebd., S. 207.

²¹¹ Ebd., S. 215.

²¹² *No Turning Back*, 18:17-18:20.

Persönlichkeitsstruktur des Protagonisten passt. Beim zweiten Telefonat muss Gareth ihm mitteilen, dass Chicago – wo sich die Zentrale der Baufirma befindet – entschieden hat, dass Ivan trotz seiner neun Jahre bei der Firma, gefeuert ist. Basis für Kants Ethik ist die Deontologie, also die Pflicht. Das Erforderliche, das moralisch Gute soll um seiner selbst willen getan werden, weil es vernünftig bzw. richtig ist. Der mögliche Nutzen ist primär nicht relevant. Ivans Antwort auf seine Kündigung ist schließlich nur:

„I’m not trying to keep my job. [...] I want the pour to go okay, not because of the money. I want it to go right for myself and for the building. [...] And for the concrete. I won’t let it be pumped into the wrong place.“²¹³

Der Protagonist argumentiert also, dass dies seine Pflicht – im Kantschen Sinne – wäre. Er schließt mit den Worten „Do you understand?“²¹⁴, jedoch versteht sein Vorgesetzter nicht recht. Es sei schon ein anderer Bauleiter damit beauftragt worden, doch weiß Ivan genau, dass er der Einzige ist, der die Expertise hat, diesen Auftrag in die richtigen Bahnen zu lenken. Genau aus diesem Grund weist er auch seinen Kollegen Donal an, das Telefon nicht abzuheben, wenn Gareth anruft, da er mit ihm die Vorbereitungen detailliert besprechen möchte.

Die Beziehung zu Bethan beschreibt der bereits zitierte Satz, den Ivan zu Gareth spricht am besten: „I have not behaved in the right way with this woman at all.“²¹⁵ Er hat sie im Kantschen Sinne wie ein Mittel und nicht als Zweck ‚benutzt‘, wenn man sich auf die zweite Formulierung seines kategorischen Imperativs bezieht. Ivan spricht hierbei die Würde des Menschen an, die er bei seinen Handlungen mit ihr in der Vergangenheit dabei nicht beachtet hat. Bei seinem zweiten Telefonat mit ihr, bittet sie ihn, dass er möglichst schnell ins Krankenhaus kommen soll. Daraufhin erwidert er: „Yes, but there’s a speed limit.“²¹⁶ Er rückt nicht in den Vordergrund, dass es gefährlich (für ihn und/oder andere im Straßenverkehr) wäre, wenn er schneller fahren würde, sondern die Gesetzgebung. Fast könnte man Ivan dabei eine rechtspositivistische Sicht attestieren. Oder aus einem anderen Blickwinkel und, wenn man das Geschwindigkeitslimit als richtiges und gutes Gesetz anerkennt, könnte man nach Kant sagen: Ivan Locke handelt hier pflichtgemäß und nicht aus

²¹³ *No Turning Back*, 27:47-28:01.

²¹⁴ Ebd., 28:01-28:03.

²¹⁵ Ebd., 18:53-18:58.

²¹⁶ Ebd., 26:06-26:10.

Pflicht, was er tun müsste, wenn er tatsächlich diese Ethik vertreten würde. Ivan erkennt zwar nicht direkt, jedoch indirekt – zumindest für den Moment – die Sinnhaftigkeit des Gesetzes, hält sich aber trotzdem dran. Dies könnte auch damit in Zusammenhang stehen, dass – wie erwähnt – immer wieder Polizei auf der Straße unterwegs ist und der Protagonist nicht aufgehalten werden will, was zur Folge hätte, dass er langsamer an seinem Ziel ankommen würde. Er hat hierbei eindeutig im Blick, dass er so schnell wie möglich für Bethan und sein ungeborenes Kind da sein möchte – was wiederum mit Kant konform gehen könnte.

Der Protagonist hätte sich auch anders verhalten können (auch wenn sich dadurch wohl andere Probleme aufgetan hätten). Utilitaristisch gedacht – um also der größten Menge an Menschen Leid zu ersparen –, hätte er die Fahrt nach London wohl nie angetreten oder seiner Frau die Wahrheit erzählt. Jedoch entscheidet er sich dafür, seiner Frau reinen Wein einzuschenken. D.h. dem Protagonisten ist es wichtig, nicht mit einer Lüge zu leben und wahrhaftig zu bleiben. Genau darüber hat auch Immanuel Kant den Aufsatz „Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen“ geschrieben, in dem er zum Schluss kommt, dass auch eine Notlüge nicht seinem ethischen Verständnis entsprechen würde:

„[W]eil Wahrhaftigkeit eine Pflicht ist, die als die Basis aller auf Vertrag zu gründenden Pflichten angesehen werden muß, deren Gesetz, wenn man ihr auch nur die geringste Ausnahme einräumt, schwankend und unnütz gemacht wird. Es ist also ein heiliges, unbedingt gebietendes, durch keine Convenienzen einzuschränkendes Vernunftgebot: in allen Erklärungen wahrhaft (ehrlich) zu sein.“²¹⁷

Dementsprechend verhält sich der Protagonist nicht nur zu seiner Frau, sondern auch zu den anderen Personen, mit welchen er im Laufe des Filmes in Kontakt ist. So antwortet Ivan auf die Frage von Gareth bei seinem zweiten Telefonat, warum er sich nicht einfach krankgemeldet habe, schlicht mit: „Because I’m not sick.“²¹⁸ Als ihm Gareth erzählt, dass er für ihn bei der Führungsetage in Chicago ein gutes Wort eingelegt hat, da er mittlerweile zehn Jahre in der Firma stets gute Arbeit geleistet hätte, verbessert ihn der Protagonist zu seinem eigenen Nachteil: „Nine years. I’ve been with you nine years.“²¹⁹

²¹⁷ Immanuel Kant: "Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen", in: *Immanuel Kant: Werke. Band 8. Abhandlungen nach 1781*, Hg. Preußische Akademie der Wissenschaften, Berlin: De Gruyter 1968, S. 423–430; (Orig. 1797), hier: S. 427.

²¹⁸ *No Turning Back*, 28:34–28:38.

²¹⁹ Ebd., 26:49–26:52.

Als er in der Extremsituation vor der Geburt von Bethan gefragt wird, ob er sie liebe, antwortet er mit: „How could I love you?“²²⁰ Er bleibt wahrhaftig, auch wenn die Situationen mit einer ‚Notlüge‘ (für den Moment) einfacher gelöst worden wäre. So verärgert er sie zwar, bleibt aber seiner ethischen Richtlinie treu.

4.2.4 Donal als deontologischer Komplize

Donal, der Bauarbeiter, der sich nun um die Bauleitung kümmern muss, ist trotz seiner Aufgeregtheit mit dem Protagonisten auf einer Wellenlänge. Er handelt genauso im Kantschen Sinne nach Pflicht und nicht danach, wie es die eigentliche Hierarchie seines Jobs vorgeben würde. Auf die Bitte von Ivan – die wie ein Befehl daherkommt – dass er die Anrufe des Chefs nicht annehmen soll, antwortet Donal bei deren zweitem Telefonat: „Fucking hell, okay!“²²¹ Ihm ist es durchaus bewusst, dass er sich hiermit auch in Schwierigkeiten manövriert, handelt aber am ehesten danach, wie der Guss problemlos vonstattengehen kann, damit das Fundament errichtet und nicht tonnenweise Material verschwendet wird.

Obwohl Ivan und Donal am selben (ethischen) Strang ziehen, kommt es zu Konflikten. Ivan droht ihm, als er mitbekommt, dass Donal Alkohol getrunken hat. Donals Antwort: „So, as far as I'm concerned, until the sun comes up, yours is the only voice I'm gonna listen to. But hear this, don't fucking threaten me! Okay? You have no official position now to threaten me from“²²² Einerseits spricht dies die Art und Weise von Ivan an, der sich noch immer in einer Bauleiter-Position wähnt. Trotzdem müsste es auch aus Donals Sicht wichtig sein, bei klarem Verstand zu bleiben. Andererseits zeigt dies damit auch die Schwierigkeit, in einer stark nach Gesetzen ausgerichteten Umwelt, einer nach dem kategorischen Imperativ motivierten *Maxime* zu folgen. Im Moment, wo Donal erkennt, dass er von seiner eigenen ethischen Position abgewichen ist, geht er mit einer rechtspositivistischen Sicht in Gegenangriff. Ivan hat keine offizielle – also von einem Gesetzgeber legitimierte – Position, um ihm Anweisungen zu geben. Donal macht dies somit aus freien Stücken, wenngleich die Rechnung für sein Fehlverhalten auf dem Fuße folgt. 20 Filmminuten später ruft Donal an, weil ein Stahlträger nicht hält. Es benötigt also Schaler, die dieses Problem beheben – jedoch sind bereits alle Bauarbeiter weg und nicht

²²⁰ *No Turning Back*, 11:49-11:52.

²²¹ Ebd., 24:36-24:38.

²²² Ebd., 42:25-42:37.

mehr erreichbar. Ivan gibt ihm den Tipp, ihm bekannte Straßenarbeiter zu beauftragen, die sich in unmittelbarer Fahrweite befinden. Donal muss zugeben, dass er zu viel getrunken hat und, dass, wenn ihn die Polizei abermals aufhält, er eine Gefängnisstrafe bekäme. Daraufhin motiviert Ivan ihn – mit Worten, die die ethische Position der beiden wiederum verhandelt – zu den Arbeitern zu rennen. Donal stellt die Frage: „So you want me to run? Run for those fucking bastards in Chicago who don’t give a shit if I live or if I die?“²²³ Ivan antwortet: „No, you do it for the piece of sky we are stealing with our building. You do it for the air that will be displaced, and most of all you do it for the fucking concrete.“²²⁴ Auf die Frage also, ob Donal diese Belastung aus Autoritätshörigkeit auf sich nehmen soll, argumentiert Ivan genau gegenteilig. Nicht das (Hobbessche) Gesetz, sondern die (Kantsche) Verpflichtung gegenüber dem Material und dem Projekt als großem Ganzen, soll ihn zum Rennen animieren, was sie schließlich auch tut.

4.2.5 Gareth als Vertreter Hobbes’ Vertragstheorie

Sein Chef ist zunächst sauer auf den Protagonisten, aber schon im Laufe des ersten Gesprächs versteht er dabei zumindest, in welcher schwierigen Lage sich dieser befindet. Trotzdem weicht Gareth nicht von seiner eigenen (ethischen) Position ab. Auch wenn Ivan versichert, dass er sich (aus der Ferne) darum kümmern wird, dass der Auftrag korrekt ausgeführt wird, lässt sich Gareth nicht in seine Misere mit hineinziehen. Er geht den gesetzeskonformen (zumal den Regeln der Firma entsprechenden) Weg und gibt die Lage sogleich an das Präsidium der Firma in Chicago weiter. Außerdem versucht er sich für seinen langjährigen eigentlich verantwortungsvollen Mitarbeiter einzusetzen, doch kann er Ivans Kündigung nicht abwenden, was er ihm im zweiten Gespräch mitteilt. So wie es dem Gesetz entspricht, kann Gareth Ivan die Leitung nicht überlassen, wenn dieser bereits gekündigt ist. Als er mitteilt „I’ve already handed it over to another construction director. Ivan, he’s going to pick it up from...“²²⁵ legt Ivan das Telefon auf. Ivan ist sich der regelkonformen Art und Weise von Gareth bewusst. Dass er grundsätzlich anders als sein Vorgesetzter tickt, wird schon alleine dadurch klar, dass er die Telefonnummer von Gareth unter dem Namen ‚Bastard‘ eingespeichert hat. Als Ivan davor bereits

²²³ *No Turning Back*, 01:03:54-01:03:59.

²²⁴ Ebd., 01:03:59-01:04:09.

²²⁵ Ebd., 28:41-28:48.

Donal mitteilt, dass er die Anrufe von seinem Chef nicht annehmen soll, formuliert er dies folgendermaßen: „I'm guessing Chicago's going to fire me and he [Gareth] will put some fucking kid on it.“²²⁶ (24:15-24-19) Womit er recht behalten sollte. Gareth verhält sich – teilweise wider besseres Wissen – entsprechend des Regelwerks. Auch er müsste nämlich darüber Bescheid wissen, dass die Expertise von Ivan, gerade bei einem so großen Projekt, wichtig ist. Damit ist Gareth Rechtspositivist. Hobbes opfert in seiner Vertragstheorie die subjektive Moralität gegenüber der Übermacht der Gesetze des Staates – Gareth macht dasselbe in Bezug auf die Gesetze der Firma.

Der krasse Gegensatz zwischen Ivan und Gareth kann knapp vor Ende des Filmes noch einmal erkannt werden, als der Vorgesetzte mehrmals versucht, den Protagonisten zu erreichen. Zuerst drückt Ivan ihn noch weg, schließlich hebt er aber zu deren dritten Telefonat ab. Gareth bittet ihn verzweifelt, dass Donal die Anrufe des neuen Bauleiters annehmen soll und erzählt ihm, dass das Präsidium der Firma in Chicago mittlerweile knapp vor dem Durchdrehen steht. Ivan antwortet lediglich mit: „Two words I learned tonight: Fuck Chicago!“²²⁷ Das Abwerten der Autorität ist hierbei Ausdruck dafür, dass der Protagonist die eigene Ethik nicht von einem externen Gesetz abhängig macht, sondern er nach seinen internen Maximen handelt.

4.2.6 Katrina als teleologische Tugendethikerin

Katrina hat eine starke Meinung gegenüber dem Ehebruch. Ivan erklärt ihr, dass dies in den 15 Jahren ihrer Ehe nur das eine Mal vorgekommen ist, sie antwortet: „The difference between once and never is the world. The difference between never and once is the difference between good and bad.“²²⁸ Es wird klar: Nicht ehezubrechen ist für sie ein Gesetz, eine Tugend. Welche Art Gesetz, ob nun göttliches Gesetz, bürgerliches Gesetz oder Gesetz des Rufes – um die Kategorisierung von John Locke abermals heranzuziehen – sie dabei als Wichtigstes erachtet, wird nicht klar. Man könnte sie vielmehr auch als Tugendethikerin Aristotelischer Prägung sehen. Bei Aristoteles Tugendethik geht es vordergründig um seine Mesoteslehre, also dass gute Handlungen in der Mitte von zwei Extrempunkten angesiedelt sind. Es

²²⁶ *No Turning Back*, 24:15-24-19.

²²⁷ Ebd., 01:15:47-01:15:52.

²²⁸ Ebd., 38:23-38:27.

gibt bei Aristoteles jedoch davon ausgenommene Handlungen, bei denen es keine Mitte gibt, die von Grund auf schlecht sind. Darunter beispielsweise Mord oder eben Ehebruch.²²⁹ Weiters kann man Katrinas Charakterisierung deswegen mit der Tugendethik in Zusammenhang bringen, da sie eine teleologische Sicht an den Tag legt. Es geht ihr um die Handlung selbst und die Konsequenzen und nicht die Gründe und Ursachen derselben.

Der Protagonist nämlich gibt seinen vergangenen Handlungen aus der Gegenwart heraus selbst eine gewissen deontologische Wendung. Er erklärt seinem imaginierten Vater, wie es zu diesem One-Night-Stand gekommen ist: „She's, like, sad and lonely, hardly bothered with life at all. I felt sorry for her, you know?“²³⁰ Und schließt anschließend die Frage: „So, how can that be the difference between good and bad?“²³¹

Auch wenn das in der internen Charakterlogik wohl ein Zurechtlegen vergangener Ereignisse darstellt, kann man dies trotzdem als Beschreibung seines ethischen Grundsatzes sehen. Im Gegensatz zu einer teleologischen Sichtweise ist es Ivan in dieser Nacht nicht darum gegangen, was sein Handeln für Konsequenzen mitbringt, sondern er hat in dem Moment aus seiner Sicht gut gehandelt. Sie war einsam und er hat ihr die Einsamkeit für diese Zeit nehmen können – so zumindest seine Erklärung. Ob diese Handlung dem kategorischen Imperativ allerdings standhalten würde, ist freilich fraglich.

Ivan versucht, die Situation seiner Frau deontologisch abzuschwächen: „There wasn't really a bad thought in anybody's head.“²³² Damit stößt er aber bei ihrem teleologischen Ansatz auf taube Ohren. Am Ende des Filmes ist klar, dass sie ihn verlassen wird: „The difference between once and never is everything.“²³³

4.2.7 Bethan und Medizinethik

Klar ist, dass Ivan seine Verantwortung, die er als Vater gegenüber dem noch ungeborenen Kind hat, annehmen möchte. Die Fahrt, die er in dem Film unternimmt, ist symbolisch zu sehen. Es geht nicht (nur) darum, bei der Geburt anwesend zu sein, sondern auch darum, das Kind schließlich auf seinem gesamten Lebensweg

²²⁹ Vgl. Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 1107a.

²³⁰ *No Turning Back*, 46:42-46:50.

²³¹ Ebd., 46:54-46:57.

²³² Ebd., 38:41-38:44.

²³³ Ebd., 01:11:38-01:11:42.

zu unterstützen.

Dies wird vor allem in den einzelnen Episoden des Selbstgesprächs mit seinem Vater klar. In den Gesprächen mit Bethan geht es eher um unmittelbarere Dinge – die aber durchaus in einem größeren ethischen Kontext eingebettet sind. So fragt sie bei ihrem dritten Telefonat: „Do you hate me for going through with it?“²³⁴ Damit meint sie, dass sie die Schwangerschaft angenommen, also das Kind nicht abgetrieben hat. Er antwortet darauf, dass er sie nicht hasst, sowie sie nicht wirklich kenne. In dieser ausweichenden Antwort spielt er implizit auf das Selbstbestimmungsrecht der Frau und ihren Körper an. In den letzten Jahrzehnten haben sich unterschiedliche Positionen zur Abtreibung entwickelt. Komplette Abtreibungsgegner dehnen den moralischen Status des Menschseins auf menschliche Embryonen aus, d.h. dass einer befruchteten Eizelle dasselbe Recht auf Leben wie einem bereits geborenen Menschen zustünde. Daneben jedoch gibt es eine Vielzahl ethischer Positionen, die die Abtreibung unter verschiedenen Umständen erlauben, aus welchen im Wesentlichen zwei Grundpositionen destilliert werden können. Die radikalliberale Position wäre, besonders auf die leibliche Einheit von Mutter und Embryo hinzuweisen. Solange das Kind sich im Bauch der Mutter befindet, läge ein intrapersoneller und kein interpersoneller Konflikt vor. Damit kann schließlich nur die Schwangere eine Entscheidung über den Abbruch der Schwangerschaft treffen.²³⁵ Eine gemäßigte liberale Position besagt, dass der moralische Status des Embryos im Laufe der Schwangerschaft wächst – die Würde des menschlichen Lebens ist an bestimmte Eigenschaften oder Fähigkeiten gekoppelt (z.B. Bewusstsein, Schmerzfähigkeit).²³⁶

„Grob gesprochen ist der moralische Status des Embryos nach einem abgestuften Statuskonzept einer gemäßigt liberalen Position im ersten Drittel der Schwangerschaft gering, und es dominiert das Selbstbestimmungsrecht der Frau, wohingegen im letzten Drittel dem Lebensrecht des Embryos das entscheidende moralische Gewicht zukommt.“²³⁷

Diese Position entspricht auch der rechtlichen Situation vieler Länder, anhand von Fristenregelungen. Diese beiden liberalen Positionen haben gemein, dass – wenn es zu einer Abtreibung kommen sollte – allein die Schwangere darüber entscheidet.

²³⁴ *No Turning Back*, 25:47-25:51.

²³⁵ Vgl. Johann S. Ach: "Schwangerschaftsabbruch. Einführung", in: *Ethik in der Medizin. Ein Studienbuch*, Hg. Urban Wiesing, Stuttgart: Reclam 2004, S. 150–160; hier: S. 152.

²³⁶ Vgl. Bettina Schöne-Seifert: *Grundlagen der Medizinethik*, Stuttgart: Kröner 2007, S. 162.

²³⁷ Heiko Ulrich Zude: "Medizinethik", in: *Einführung in die Angewandte Ethik*, Hg. Nikolaus Knoepffler, Freiburg: Alber 2006, S. 105–134; hier: S. 124.

D.h. dem Kindsvater kommt in dieser Hinsicht keine (direkte) Entscheidungskraft zu.

Um wieder auf *Locke* zurückzukommen. Indem Ivan so ausweichend antwortet, wird klar, dass er kein Abtreibungsgegner ist. Gleichzeitig erlaubt er sich aber auch kein Urteil über die Entschluss von Bethan – in diesem Fall eben sich gegen eine Abtreibung zu entscheiden –, weil ihm gewissermaßen kein Urteil zusteht.

Ein weiterer großer Komplex im Hinblick auf Schwangerschaften ist die Geburt selbst. Als die beiden Extrempunkte, die in den letzten Jahrzehnten entstanden sind, können hierbei die unbedingte natürliche sowie die programmierte Geburt definiert werden, in ihren Ausformungen der vaginalen Entbindung ohne jegliche (medikamentöse) Unterstützung, sowie der Wunschkaiserschnitt ohne jegliche Indikation.²³⁸ In der Medizin(-ethik) wird die Patientenautonomie immer wichtiger, jedoch auch der Zustand problematisiert, dass Patienten sich rein aufgrund ihres eigenen Weltbilds und nicht aufgrund der medizinischen Angemessenheit für bzw. gegen bestimmte Eingriffe entscheiden. Ein in der Medizinethik anerkanntes Modell, das einen Mittelweg zwischen Gesundheit und Patientenautonomie erreicht, ist jenes vom *Informed Consent* von Beauchamp und Childress. Die Voraussetzung dieses Modells ist, dass der Patient die Fähigkeit hat zu *verstehen* und zu *entscheiden* sowie dies auch freiwillig tut. Das medizinische Personal hat *aufzuklären*, also die relevanten Informationen zu erläutern und eine Vorgehensweise zu empfehlen. Der Patient schließlich kann sich für eine Vorgehensweise *entscheiden* und den Behandlungsauftrag erteilen.²³⁹ Dies ist in den meisten Rechtssystemen der Welt auch so abgebildet

Um diese Problematik geht es auch im Film. Da sich Ivan und Bethan nicht außergewöhnlich gut kennen, geht es zunächst darum – in Hinblick auf die Geburt – die jeweilige Weltsicht abzustechen. So fragt Ivan, als Bethan ihm erzählt, dass sie Schmerzen hat: „Have you talked to anybody about stopping the pain? Have you deemed?“²⁴⁰ Hierbei fragt er bereits erstens, ob sie sich Informationen eingeholt hat, welche schmerzstillenden Möglichkeiten es gibt. Mit dem Wort „deemed“ fragt

²³⁸ Vgl. Gisela Bockenheimer-Lucius: "Zwischen 'natürlicher Geburt' und 'Wunschsectio' – Zum Problem der Selbstbestimmtheit in der Geburtshilfe", in: *Ethik in der Medizin* 5/14, 2002, S. 186–200.

²³⁹ Vgl. Beauchamp, Tom L., Childress, James F.: *Principles of biomedical ethics*, Oxford: Oxford University Press 2009; (Orig. 1979), S. 119.

²⁴⁰ *No Turning Back*, 10:54-10:58.

er zweitens, ob sie es für das Richtige hält, etwaige schmerzstillende Medikamente zu nehmen, um kurz danach seine eigene Sicht darzulegen: „Well, just have whatever there is, seriously.“²⁴¹

Später im Film tun sich im Geburtsprozess Probleme auf. Die Nabelschnur ist um den Hals des Embryos gewickelt. Der behandelnde Arzt empfiehlt einen Kaiserschnitt, da er in diesem Zustand eine natürliche Geburt für zu gefährlich erachtet. Das medizinische Personal kommt also ihrer Aufklärungs- und Empfehlungspflicht nach. Bethan allerdings ist dann bereits in einer Situation, in der es ihr schwerfällt, eine Entscheidung zu treffen. Sie will den Kaiserschnitt erst durchführen lassen, wenn Ivan da ist. Das medizinische Personal im Film erkennt in diesem Moment, dass der Patientin das entsprechend zeitnahe Verständnis in der aktuellen Situation nicht gegeben ist. Freilich können sie aber nicht ohne Einverständnis handeln und rufen Ivan an, um ihn mit Bethan reden zu lassen. Der Protagonist und Bethan kommen zu dem Schluss, dass sie den Kaiserschnitt nicht grundsätzlich verweigert, sondern, dass sie will, dass er bei der Geburt anwesend ist. Bethan trifft schließlich die Entscheidung und erteilt den Behandlungsauftrag bevor Ivan im Krankenhaus eintrifft.

Der Film endet damit, dass, als Ivan in London von der Autobahn abfährt, Bethan anruft. Bei dem Telefonat hört Ivan das gesunde Neugeborene schreien – wobei er sich nunmehr nur noch unweit vom Krankenhaus befindet.

4.2.8 Nachbemerken

In der Analyse wurden die einzelnen Figuren unterschiedlichen ethischen Positionen zugeordnet. Wie hierbei angemerkt, gehen Handlungen einer Person freilich nicht immer kontingent mit einer Strömung konform. Vielmehr als dies als eine Schwäche der Besprechung zu sehen, kann das im Unterricht auch zum Thema gemacht werden und auf eine persönliche Ebene des realen Lebens verlagert werden. Auch wenn man einer bestimmten ethischen Theorie nahesteht, verhält man sich dann auch immer entsprechend?

Demensprechend könnte man in Bezug auf den Film auch andere Blickwinkel einnehmen, wie beispielsweise einen etwaigen hedonistischen Aspekt des

²⁴¹ *No Turning Back*, 11:00-11:02.

Seitensprungs des Protagonisten beleuchten – was in der Besprechung keinen Platz gefunden hat.

4.2.9 Filmsequenzen für den Unterricht

Zeit²⁴²	Szenenbeschreibung	Kapitel
00:20:35-00:21:38 00:45:20-00:46:30 01:00:01-01:01:09	Ivan bespricht mit seinem imaginierten Vater, dass ihn die negativen Erfahrungen mit ihm gelehrt haben, wie er sich zu verhalten habe.	Ivan und John Locke
00:18:10-00:19:05	Gareth bespricht mit Ivan, dass der Seitensprung nicht zu dessen sonstigem Verhalten passt. Ivan stimmt zu und will sich nun wieder seiner ethischen Richtlinie entsprechend verhalten.	Ivan als Vertreter Kants deontologischer Ethik
00:26:30-00:27:24	Ivan verbessert Gareth zu seinen Ungunsten, über die Länge seines Anstellungsverhältnisses bei der Firma.	
00:27:25-00:28:30	Gareth teilt Ivan mit, dass er gefeuert ist. Ivan will sich trotzdem um den Job kümmern, weil es das „Richtige“ ist. Gareth versteht nicht.	
00:28:31-00:28:40	Ivan antwortet wahrhaftig auf die Frage, warum er sich nicht krankgemeldet hat.	
00:11:41-00:11:53 00:53:20-00:53:40	Ivan antwortet auch in Extremsituationen wahrhaftig auf die Frage von Bethan, ob er sie liebe.	
00:06:44-00:09:36	Donal macht nach erster Aufregung klar, dass er am selben (ethischen) Strang wie Ivan zieht.	Donal als deontologischer Komplize
00:41:48-00:43:05	Donal nimmt kurzzeitig eine rechtspositivistische Sicht ein, damit ihm Ivan nichts mehr entgegenhalten kann.	
01:01:54-01:04:25	Um Motivation aufzubringen, mehrere Kilometer zu laufen, festigt Donal mit Ivan deren gemeinsame ethische Position.	
00:28:41-00:28:50	Gareth gibt an, dass jemand anderes für Ivans Position engagiert wird, weil dies den Regeln entspricht.	Gareth als Vertreter Hobbes' Vertragstheorie
01:14:16-01:15:45	Gareth mahnt Ivan, sich an die Regeln der Autorität zu halten. Ivan wertet daraufhin die Autorität ab.	
00:37:50-00:40:10	Katrina macht klar, dass für sie Treue eine Tugend ist.	Katrina als teleologische Tugendethikerin
00:46:31-00:47:00	Ivan fragt sich, wie eine Handlung aus Mitleid der Unterschied zwischen Gutem und Bösen sein kann.	
01:11:25-01:12:30	Für Katrina ist schließlich Treue eine Tugend, die unter keinen Umständen zu brechen ist. Sie verlässt Ivan.	

²⁴² Zeitangaben nach: *No Turning Back*, Regie: Steven Knight, Blu-ray, 2014; (Orig. *Locke*, GB/US 2013)

Zeit²⁴²	Szenenbeschreibung	Kapitel
00:10:40-00:11:10 00:25:08-00:25:30	Ivan bespricht mit Bethan die Option, schmerzstillende Medikamente während des Geburtsprozesses zu nehmen.	Bethan und Medizinethik
00:25:31-00:26:05	Ivan macht implizit klar, dass ein Schwangerschaftsabbruch prinzipiell eine Option gewesen wäre, aber er dies nicht zu entscheiden hätte.	
00:43:20-00:45:12	Ivan bespricht mit Bethan die Option eines Kaiserschnitts.	
00:51:26-00:53:19	Medizinisches Personal spricht mit Ivan darüber, dass ein Kaiserschnitt medizinisch indiziert ist. Er hilft daraufhin Bethan, eine Entscheidung darüber zu treffen.	

4.3 Buried

4.3.1 Der „Massenmensch“ im Call Center

Als Publikum wird man am Anfang des Filmes mitten ins Geschehen geworfen. Ähnlich wie der Protagonist, weiß man nicht, wo er sich befindet. Nach dem Vorspann sieht man eine Minute und 40 Sekunden lang schwarzes Bild. Man hört lediglich Paul zunehmend hektischer atmen. Als dieser endlich das im Sarg hinterlassene Feuerzeug gefunden hat und es anzündet, fängt man gemeinsam mit dem Protagonisten an, sich zu orientieren.

Eigentlich müsste sich eine spezielle Notfalltelefonnummer in seiner Brieftasche befinden, doch das tut sie nicht. Die erste Nummer, die er wählt, ist 001 911 – also die Notrufnummer 911, mit der US-amerikanischen Vorwahl. Bei diesem Telefonat bekommt man nun als Publikum auch mit, dass sich der Protagonist im Irak befindet und dort eigentlich als LKW-Fahrer für eine US-amerikanische Firma arbeitet. Kurz bevor die Verbindung abbricht, wird klar, dass er zu einem regionalen Notfalldienst in Ohio durchgestellt wurde, die ihm hierbei nicht helfen kann. Er versucht seine Frau Linda anzurufen, die nicht abhebt.

Schließlich ruft er die Vermittlung in den USA an und lässt sich an das FBI weiterleiten. Er schildert, wo er sich befindet und was ihm bevor er hier gelandet ist, noch erinnerlich ist. Er befand sich in einem Konvoi von mehreren LKWs der Firma, mit dem Ziel Küchenutensilien in ein Gemeindezentrum zu transportieren, als sie in einen Hinterhalt geraten sind. Ein LKW ist durch eine Sprengvorrichtung explodiert und einige seiner Kollegen erschossen worden. Die Fragen des FBI-Mitarbeiters

reichen von „Why is it that they didn't shoot you?“²⁴³ bis hin zu „What's your social security number, Paul?“²⁴⁴ Der Protagonist wird ungehalten, hält fest, dass er US-amerikanischer Staatsbürger ist und, dass ein Suchtrupp nach ihm geschickt werden soll.

Man könnte den FBI-Mitarbeiter als Rechtspositivisten beschreiben, der schließlich nur seinen Job nach Vorschrift erledigt. Vielmehr kann man aber in diesem kurzen Ausschnitt dessen Ethik als etwas beschreiben, dass Hannah Arendt Verhalten eines „Massenmenschen“ bezeichnen würde, der mit ihrem Begriff der „Banalität des Bösen“ in engem Zusammenhang steht. Im Zuge des Prozesses des führenden Nationalsozialisten Adolf Eichmann hat sie zweiteren – der auch ob des (vermeintlich) diminutiven Beiklangs kritisiert wurde – geprägt.

„Es war gewissermaßen schiere Gedankenlosigkeit – etwas, was mit Dummheit keineswegs identisch ist –, die ihn dafür prädisponierte, zu einem der größten Verbrecher jener Zeit zu werden. [...] Dass eine solche Realitätsferne und Gedankenlosigkeit in einem mehr Unheil anrichten können als alle die dem Menschen vielleicht innewohnenden bösen Triebe zusammenkommen, das war in der Tat die Lektion, die man in Jerusalem lernen konnte.“²⁴⁵

Als Vorform des banal Bösen kann eben Arendts Definition des „Massenmenschen“ gelten. Es ist nach Arendt der am häufigsten anzutreffende Menschentyp in der „Massengesellschaft“, der sich nicht mehr durch Identifikation durch Klassenzugehörigkeit auszeichnet. Zwar besitzt der „Massenmensch“ eine gewisse „Spießbermentalität“, die eine Privatmoral innerhalb der (Kleinst-)Familie hervorbringt, aber sich an der Teilnahme am öffentlichen Geschehen der Politik verweigert.²⁴⁶ Die Ethik des „Massenmenschen“ ist im öffentlichen Kontext sozusagen gelöscht. „Glaube an Verschwörungstheorien, naiver Glaube an die Unfehlbarkeit von politischen Führungspersonlichkeiten, Bereitschaft zur Denunzierung von Mitbürgern“²⁴⁷ sind vielmehr gegeben.

So tritt der FBI-Mitarbeiter dem Protagonisten am Telefon fast schon mit einem

²⁴³ *Buried*, Regie: Rodrigo Cortés, Blu-ray, Lionsgate 2011; (Orig. ES/GB/US/FR 2010), 17:44-17:47.

²⁴⁴ Ebd., 17:53-17:56.

²⁴⁵ Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München/Zürich: Rowohlt 1991; (Orig. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York: Viking 1963), S. 57.

²⁴⁶ Vgl. Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1955; (Orig. *The Origins of Totalitarianism*, New York: Schocken 1951), S. 877.

²⁴⁷ Kurt Salamun: *Wie soll der Mensch sein? Philosophische Ideale vom 'wahren' Menschen von Karl Marx bis Karl Popper*, Tübingen: Mohr Siebeck 2012, S. 213.

Generalverdacht gegenüber. Einer bestimmten ethischen Position – außer, dass er als „Massenmensch“ seinen Job erledigt – kann er nicht zugeordnet werden.

Auch der Anruf bei der Firma, für die der Protagonist arbeitet, ist nicht von Erfolg gekrönt. Er landet bei einer Sekretärin, die ihm sagt: „If this is a crisis situation, you need to contact the safety number.“²⁴⁸ Als er ihr klar macht, dass er diese nicht mehr bei sich trägt, leitet sie ihn weiter zur Personalleitung, wobei er dort lediglich eine Sprachnachricht hinterlassen kann.

4.3.2 Verhandeln mit Terroristen – utilitaristisch und deontologisch betrachtet

Über den Anruf bei einer Freundin kommt er zur Nummer des US-amerikanischen Außenministeriums. Endlich scheint der Protagonist an eine Stelle geraten zu sein, wo ihm geholfen wird: „We will do everything we can“²⁴⁹ Er fragt nach: „So you'll pay them then?“²⁵⁰ Die Antwort: „No. That we can't do [...] It's the policy of the United States to not negotiate with terrorists.“²⁵¹ Der Protagonist ist merklich aufgebracht.

Was für einer Ethik entspricht überhaupt der Satz ‚mit Terroristen ist nicht zu verhandeln‘? Zunächst muss angesehen werden, ob die Geiselnnehmer überhaupt Terroristen sind. Es bestehen in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung unzählige Definitionen, was Terrorismus eigentlich ist. Oftmals wird angemerkt, dass es eine Angelegenheit des Blickwinkels ist. Ein in diesem Zusammenhang immer wieder ins Spiel gebrachtes Zitat stammt vom Historiker Walter Laqueur: „One man's terrorist is another man's freedom fighter.“²⁵² Dies beschreibt zwar die Schwierigkeit einer Kategorisierung, jedoch kommt man damit auch nicht weiter, wenn der Terminus ‚Terrorismus‘ konkret Verwendung finden soll. Eine in weiten Teilen anerkannte knappe Definition stammt vom Politikwissenschaftler Boaz Ganor: „[T]errorism is the intentional use of, or threat to use, violence against civilians or against civilian targets, in order to attain political aims.“²⁵³

Diese Definition besteht aus drei Teilen. Erstens geht es um Gewaltausübung bzw.

²⁴⁸ *Buried*, 19:03-19:06.

²⁴⁹ Ebd., 31:37-31:40.

²⁵⁰ Ebd., 31:40-31:42.

²⁵¹ Ebd., 31:44-31:47.

²⁵² Walter Laqueur: *The Age of Terrorism*, Boston: Little, Brown and Company 1987, S. 7.

²⁵³ Boaz Ganor: "Defining Terrorism. Is One Man's Terrorist Another Man's Freedom Fighter?", in: *Police Practice and Research* 3/4, 2002, S. 287–304, hier: S. 294.

die Androhung von Gewalt. Im Film ist dieser Aspekt auf alle Fälle schon alleine durch die Tatsache des lebend begrabenden Protagonisten gegeben. Die Androhung, ihn nicht aus diesem Sarg zu holen, ist außerdem als Morddrohung zu verstehen.

Der zweite Teil der Definition handelt davon, dass Zivilisten das Ziel der Gewalt sind. Die Frage des Geiselnähmers am Telefon, ob er Soldat wäre, verneint Paul. Die Frage, ob er US-Amerikaner wäre, bejaht er. Darauf bekommt er vom Geiselnähmer die Antwort: „You American? [...] Then you soldier.“²⁵⁴ Auch wenn der Geiselnähmer davon ausgeht, dass alle US-amerikanischen Staatsbürger (im Irak) verkappte Soldaten sind, trifft dies nicht den Punkt. Paul ist LKW-Fahrer, der auch kein Kriegsmaterial transportiert hat – er ist eindeutig Zivilist.

Drittens geht es um das Motiv, das bei Terrorismus ein Politisches ist. Das Ziel der Geiselnähmer ist Geld. Wofür dieses Geld benötigt wird, ist nicht klar. Man kann anhand der gesamten Rahmenhandlung davon ausgehen, dass es in Zusammenhang mit politischen Zielen steht, dies muss aber nicht der Fall sein. D.h. dieser letzte Punkt der Definition ist womöglich nicht gegeben.

Die Geiselnähmer können also mit nur einem kleinen Unsicherheitsfaktor als Terroristen definiert werden.

Wie ist es also nun aus unterschiedlichen ethischen Positionen zu verstehen, dass mit Terroristen nicht verhandelt werden soll.

Utilitaristisch gesehen würde zunächst nichts dagegensprechen, mit Terroristen in Verhandlungen einzutreten, d.h. in diesem Fall auf die Lösegeldzahlung einzugehen. Die Frage ist aber, ob man damit von einer größeren Zahl an Menschen Leid abwenden würde. Die Antwort ist, dass dies wohl nicht der Fall wäre. Wenn die Terroristen im Film ihr Wort hielten, würde das Leben des Protagonisten geschont. Langfristig würden jedoch die Terroristen noch mehr Entführungen und Erpressungen vornehmen, sowie an finanziellem und politischem Einfluss gewinnen. Die Antwort kann allerdings nur eine Hypothetische sein – woran man die Schwäche einer konsequentialistischen Theorie erkennt. Man kann bei Handlungen, die eine Vielzahl an möglichen Konsequenzen nachziehen könnten, nie genau sagen, was tatsächlich eintreffen würde.

Deontologisch gesehen würde man sagen, dass ein jeder Mensch Würde besitzt, die

²⁵⁴ *Buried*, 22:40-22:45.

ihm das Recht zu existieren anerkennt. Also müsste demnach ein jedes Menschenleben im Sinne der Achtung vor dem Anderen bei Möglichkeit gerettet werden. Trotzdem könnte das Verhandeln mit Terroristen auch mit Kant aus einem anderen Blickwinkel betrachtet werden, wie es z.B. der Philosoph Frank Brosow tut. Würde zu besitzen bedeutet nämlich, dass der Mensch nicht nur als Mittel, sondern auch als Zweck zu behandeln ist und nicht durch etwas Anderes von vergleichbarem Wert ausgetauscht werden kann. Die Terroristen missachten in mehreren Punkten die Würde des Protagonisten. Gleiches ließe sich einer Regierung vorwerfen, die das Leben einer Geisel allein deshalb opfert, weil ihr der verlangte Preis für ihr Leben zu hoch ist.

„Ist es jedoch nicht die Gegenleistung, sondern der Handel selbst, der verweigert wird, so stellt das keine Missachtung, sondern die direkte Umsetzung des Würdeprinzips dar, da dessen Kern die Nichtaustauschbarkeit und Nichtverrechenbarkeit menschlichen Lebens ist.“²⁵⁵

Dass also ein Staat (im Film) sagt, er verhandle nicht mit Terroristen, kann mit utilitaristischer und deontologischer Ethik konform gehen, jedoch ist dies in beiden Fällen nicht eindeutig festzulegen.

4.3.3 Angewandte Ethik – begraben

Die folgenden Handlungen der Figuren bzw. Institutionen, mit denen der Protagonist noch im Kontakt steht, provozieren zwar keine eingehende Analyse, können jedoch im Unterricht den Diskussionseinstieg in ein bestimmtes Thema der angewandten Ethik anregen.

Vom Außenministerium wird der Protagonist an Dan, den Leiter der „hostage working group“²⁵⁶ weitergeleitet. Der Protagonist droht damit, Nachrichtenredaktionen zu kontaktieren. Sein Gegenüber antwortet, dass das Ganze nur die Lage verkomplizieren würde. Die Frage, die sich dabei stellen kann, ist, was in solchen und ähnlichen Situationen die Aufgabe der Medien ist und welche (ethischen) Richtlinien sie zu befolgen haben.

Als nächstes bekommt Paul abermals Anrufe von den Geiselnemern. Sie haben noch immer kein Geld erhalten, weswegen sie ungeduldig werden. Sie senden ihm

²⁵⁵ Frank Brosow: "Moral kann wehtun. Mit Terroristen verhandeln?", in: *taz*, 2014, <https://taz.de/Mit-Terroristen-verhandeln/!5034400>, Zugriff: 25.08.2019.

²⁵⁶ *Buried*, 32:39-32:42.

ein (wahrscheinlich montiertes) Foto von seiner geknebelten Frau in den USA, um ihn unter Druck zu setzen. Paul soll ein Video von sich mit der Handykamera aufzeichnen und ihnen dieses schicken – was er auch tut. Infolgedessen veröffentlichen die Geiselnnehmer das Video auf YouTube. Eine Besprechung über das freie Internet im Gegensatz zu seiner Beschränkung (in Bezug auf Upload-Filter und dergleichen) kann daraus entstehen.

In einem weiteren Telefonat mit Dan, dem Leiter der Geiselhaft-Spezialtruppe im Irak, wirft ihm Paul vor: „If I was a diplomat, or a hostage working group leader, or what the fuck your title is, I’d be out here by now.“²⁵⁷ Dan verneint dies mit: „We’re searching for you just as hard as we would be for a four-star general“²⁵⁸. Trotzdem stellt diese Episode in Frage, ob in unserer Gesellschaft die Kantsche Regel der Menschwürde, dass jeder Mensch gleichwertig zu betrachten ist, auch tatsächlich anerkannt wird.

Schließlich setzt sich auch der Personalchef der Firma, für die Paul im Irak arbeitet, mit ihm in Kontakt. Aber anstatt Interesse an seinem Überleben zu zeigen, teilt er ihm mit, dass er – bevor er als Geisel gefangen genommen wurde – von der Firma gekündigt wurde. Als Grund wird angegeben, dass Paul eine Affäre mit einer weiteren Mitarbeiterin der Firma im Irak hatte und er damit die Firmenregeln gebrochen hat. Damit ist die Firma nicht mehr für ihn verantwortlich und auch bei seinem Tod werden keine etwaigen Versicherungsgelder an seine Familie ausbezahlt. Der Film zeichnet damit ein Bild von einer Firma, die keinerlei ethischer Richtlinien kennt. Es geht nur darum, finanziell gut auszusteigen. Die Klausel, dass unter MitarbeiterInnen eine Liebesbeziehung verboten ist, könnte man – wenn man davon absieht, dass dies einer Einschränkung der Persönlichkeitsrechte entspricht – im ersten Moment auch als eine (ethische) Richtlinie für eine gute Zusammenarbeit innerhalb der Firma sehen. Doch auch diese wird schließlich instrumentalisiert, ja geradezu pervertiert – und es bleibt der Eindruck, dass sie nur aus jenen falschen Gründen überhaupt existiert. Eine Diskussion über die Notwendigkeit von echter Unternehmensethik kann durch diese Szene angeregt werden.

²⁵⁷ *Buried*, 42:42-42:47.

²⁵⁸ *Ebd.*, 42:57-43:01.

4.3.4 Nachbemerkenungen

Am Ende ist Paul wiederum am Telefon mit Dan. Der Sarg hat langsam Risse bekommen und füllt sich mit Erde. Dan ist der Meinung sie hätten ihn lokalisiert und graben bereits nach ihm. In den letzten Sekunden des Filmes wird klar: Das Team um Dan hat zwar einen Sarg gefunden, aber darin befindet sich nicht Paul, sondern die Leiche von jemandem, dem dasselbe bereits vor einigen Wochen widerfahren ist und der damals nicht gefunden wurde. Der Film verweigert sich eines Happy Ends und kann damit den angesprochenen Themen noch mehr Bedeutung verleihen.

4.3.5 Filmsequenzen für den Unterricht

Zeit²⁵⁹	Szenenbeschreibung	Kapitel
00:16:10-00:18:18	Telefonat mit misstrauischem FBI-Mitarbeiter	Der „Massenmensch“ im Call Center
00:22:14-00:23:41	Telefonat mit US-kritischem Geiselnnehmer inklusive Geldforderung	Verhandeln mit Terroristen – utilitaristisch und deontologisch betrachtet
00:30:40-00:32:56	Telefonat mit geradliniger Mitarbeiterin des US-Außenministeriums („Wir verhandeln nicht mit Terroristen“)	
00:32:57-00:33:22	Diskussion mit US-Außenministerium, ob Nachrichtenredaktionen eingeschalten werden sollen	Angewandte Ethik – begraben
00:41:48-00:46:15	Diskussion mit Dan darüber, dass sein Leben weniger Wert zu scheint sein, als von bestimmten Persönlichkeiten	
00:54:00-00:54:50	Aufnahme von Geiselnahme-Video	
01:06:43-01:08:05	Aufgebrachter Dan, da das Geiselnahme-Video bereits einige Klicks auf YouTube aufweist und auch schon im Fernsehen gezeigt wurde	
01:09:55-01:15:33	Telefonat mit niederträchtigem Personal-leiter der Firma	

²⁵⁹ Zeitangaben nach: *Buried*, Regie: Rodrigo Cortés, Blu-ray, Lionsgate 2011; (Orig. ES/GB/US/FR 2010)

5 Religionsphilosophie und Metaphysik in auswegloser Situation

5.1 Gravity

5.1.1 Kurzbeschreibung

*Gravity*²⁶⁰ zählt zu erfolgreichsten Filmen des Jahres 2013 – an der Kinokassa als auch bei der Kritik. Er hat insgesamt sieben Academy Awards gewonnen, unter anderem sein Regisseur Alfonso Cuarón wurde dafür für die beste Regiearbeit ausgezeichnet.²⁶¹

Der Film spielt – mit Ausnahme der letzten Szene – zur Gänze im Weltall. Die einzigen vor der Kamera auftretenden Protagonisten sind Matt Kowalski (George Clooney), ein erfahrener Astronaut, und Dr. Ryan Stone (Sandra Bullock), eine Biomedizinerin, die aufgrund ihrer Expertise an der Mission teilnimmt. Die Aufgabe der beiden ist es, Reparaturarbeiten am Weltraumteleskop Hubble durchzuführen, als in der Nähe ein Satellit zerstört wird und dessen Trümmerteile ihr Space Shuttle beschädigen. Gerade noch mit dem Leben davongekommen, sind sie nun auf sich allein gestellt, da auch der Funkkontakt zum Bodenpersonal unterbrochen wurde. Das Ziel ist, sich mit dem an Matts Raumanzug angebrachten Düsenrucksack zu einer anderen Raumstation zu navigieren und dort Unterschlupf zu finden.

Da Matt bei einem Manöver umkommt, befindet sich Ryan ab Filmminute 32 – bis auf eine kurze Ausnahme – alleine.

5.1.2 Leib und Seele

Welche Expertise die Biomedizinerin Ryan besitzt, um das Hubble-Teleskop zu reparieren, wird nicht wirklich erklärt. Jedoch macht dieser Umstand schon das Thema des Filmes klar. Das Innen – der menschliche Körper, der in der Medizin meist die Hauptrolle spielt – und das Außen – der endlose Weltraum – haben etwas miteinander gemein.

In philosophischen Termini haben wir es hier mit dem Leib und der Seele zu tun, die damit in irgendeiner Weise in Zusammenhang stehen.

²⁶⁰ *Gravity*, Regie: Alfonso Cuarón, GB/US 2013.

²⁶¹ Vgl. Anon.: "The Official Academy Awards Database".

Der Titel steht einerseits für die Schwerelosigkeit des Körpers im All und das Einwirken der Gravitation auf den Körper auf der Erde am Ende des Films. Andererseits eben nicht nur auf diese physikalische Einwirkung, sondern auch – abgeleitet vom lateinischen Wort „gravis“ – auf die „Schwere“²⁶², die auf die Psyche einwirkt. Ryan ist am Anfang des Filmes, ganz im Gegensatz zu Matt, keine lebensfrohe Person, sondern vergräbt sich in ihrer Arbeit. Im Laufe des Filmes wird klar, dass dies seit dem Tod ihrer 4-jährigen Tochter der Fall ist:

„I had a daughter. She was four. She was at school playing tag. Slipped, hit her head, and that was it. Stupidest thing. I was driving when I got the call, so... Ever since then, that's what I do. I wake up, I go to work, and I just drive.“²⁶³

Sie trauert nach wie vor über diesen Verlust – „grief“, das englische Wort für „Trauer“, kann genauso auf ebenjenen Wortstamm von „gravity“ zurückgeführt werden.²⁶⁴

Als die Trümmerteile die beiden Protagonisten erreichen, führt Ryan noch Arbeiten am Hubble-Teleskop durch, wobei sie durch einen Greifarm des Spaceshuttles stabilisiert wird. Als das Spaceshuttle zerstört wird, reißt dieser Arm aus. Ryan schleudert es – noch immer an diesem Arm befestigt – daraufhin unkontrolliert umher. Matt gibt per Funk durch: „Dr. Stone, detach! You must detach!“²⁶⁵ Dies ist nicht nur etwas, was sie in diesem Moment machen muss, sondern spricht implizit den Grundkonflikt an, den Ryan im Laufe des Filmes zu bearbeiten hat – nämlich sich psychisch, oder in anderen Worten: seelisch, von ihrer verstorbenen Tochter zu lösen.

5.1.3 Reinigung der Seele als Neugeburt

Zunächst muss Ryan jedoch den nächsten Rückschlag erleiden. Matt hält zuerst noch alles zusammen und bringt sie gemeinsam gerade noch zur Raumstation ISS. Der Antrieb des Düsenrucksack ist leer, Ryan kann sich noch an einem Ausläufer

²⁶² Karl Ernst Georges: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Band 1*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998; (Orig. Hannover: Hahnsche Buchhandlung 1918), S. 2972.

²⁶³ *Gravity*, Regie: Alfonso Cuarón, Blu-ray, Warner Home Video Germany 2014; (Orig. GB/US 2013), 26:47-27:32.

²⁶⁴ Vgl. T. F. Hoad: *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford: Oxford University Press 1996, S. 221–222.

²⁶⁵ *Gravity*, 12:40-12:43.

der Raumstation festhalten, Matt nicht mehr und verschwindet somit mit wenig Sauerstoff im Raumanzug verbleibend im Weltall und ist somit dem Tode geweiht. Oder wie es die Texttafel vor dem Titel des Films ausdrückt: „Life in space is impossible“.²⁶⁶

Pythagoras und die Pythagoreer, können als jene gelten, die das Grundkonzept von Leib und Seele in der Antiken Philosophie geprägt haben. Diese waren der Meinung, dass der lebende Körper (eines Menschen) beseelt ist. Die unsterbliche Seele ist etwas vom Körper Unabhängiges, jedoch gibt es keinen lebenden Körper ohne Seele. Bestimmte Lebensweisen können die Reinheit der Seele befördern.²⁶⁷ Diese Konzeption hat danach Platon Seelenvorstellung und später jene der Weltreligionen und ihrer Lebensregeln – die damit meist danach trachten, Unheil von der Seele abzuhalten – beeinflusst.

Bei den Pythagoreern gibt es verschiedene asketische Verhaltensweisen, um die Seele (wieder) zu reinigen. Die *Theoría* spielt aber in diesem Zusammenhang die wesentlichste Rolle: „Durch die kontemplative, sympathetische (mitfühlende) Betrachtung des *Kósmos*, der göttlichen Ordnung, wird die Seele des Betrachters ihrerseits *kósmios* (‚wohlgeordnet‘).“²⁶⁸

In der Raumstation kann Ryan zum ersten Mal im Film ihren Raumanzug ablegen. Vor der runden Luke kauert sie sich schwerelos in der Luft zusammen und sieht dabei aus wie ein Fötus im Mutterleib.

Durch den Körper kann der Film symbolisch die Innerlichkeit der Figur darstellen. Dies kann man als ersten Schritt der (pythagoreischen) Reinigung bzw. Neugeburt ihrer Seele sehen, was später im Film noch weitergeführt wird.

Die ISS wurde auch zum Teil zerstört. Ryans Ziel ist es, mit den Bremsraketen der Landekapsel zur chinesischen Raumstation Tiangong zu gelangen, jedoch stellt sich dieses Unterfangen als ziemlich aussichtslos – auch in Anbetracht dessen, da sie eine ziemlich unerfahrene Weltraumpilotin ist – heraus. Sie ist bereit zu sterben, als Matt plötzlich von außen die Kapsel öffnet, eintritt und mit ihr spricht. Es wird klar: Ryan halluziniert. Dieser Moment, in dem Ryan in absoluter Ruhe aus dem Weltall auf die Welt blickt, wird hiermit verbalisiert. Dies kann als Ausdruck einer

²⁶⁶ *Gravity*, 00:33.

²⁶⁷ Vgl. Michaela Masek: *Geschichte der antiken Philosophie*, Wien: facultas.wuv 2012; (Orig. 2011), S. 48–49.

²⁶⁸ Ebd., S. 50.

pythagoreischen *Theoría* von Ryan gelten, indem sie ihr Leben und die Welt um sich herum reflektiert. In dieser Ansprache legt der imaginierte Matt ihr offen, was ihre Möglichkeiten in der konkreten Situation sind:

„You can just shut down all the systems turn out all the lights and just close your eyes and tune out everybody. There's nobody up here that can hurt you. It's safe. I mean, what's the point of going on? What's the point of living? Your kid died. Doesn't get any rougher than that. But still, it's a matter of what you do now. If you decide to go, then you got to just get on with it. Sit back, enjoy the ride. You got to plant both your feet on the ground and start living life.“²⁶⁹

Danach schöpft sie Mut und schafft es mit einem spektakulären Manöver zur chinesischen Raumstation. Von dort aus fliegt sie mit einem Raumschiff zurück auf die Erde und landet in einem See. Sie steigt unter Wasser durch die Luke aus dem Raumschiff aus und schwimmt an die Oberfläche. Ihre (seelische) Wiedergeburt ist nun fast vollbracht. Sie schwimmt an das Ufer und robbt auf allen Vieren auf die Erde. Schließlich richtet sie sich langsam auf und steht (seelisch wie körperlich) mit beiden Beinen, auf der Erde als der Film schließt.

5.1.4 Nachbemerkenungen

Die Kamera in *Gravity* wirkt als ob sie im Weltraum schweben wurde. Immer wieder gibt es Momente – z.B. als sich Ryan alleine auf dem Weg in die Raumstation ISS befindet –, wo die Einstellungen der Point-of-View der Protagonistin entsprechen – also man als Publikum mit den Augen der Hauptfigur sieht. Der Film versucht damit, ein möglich realistisches Gefühl, wie es sich für AstronautInnen im Weltraum anfühlt, zu vermitteln. Außerdem wurde darauf Wert gelegt, dass die Gegebenheiten im Film möglichst wissenschaftlich korrekt sind, wofür er von der Kritik schließlich auch gelobt wurde.²⁷⁰

Daneben gibt es eben jene metaphysische Komponente, auf die in der voranstehenden Analyse geachtet wurde. Der Film ist also eine Mischung aus Realismus und Spiritualismus, Naturwissenschaft und Metaphysik. Damit ist er den Pythagoreern ähnlich, die neben den oben dargelegten Überlegungen zur Seele, die ersten Antiken Griechen waren, die sich mit der Mathematik als Wissenschaft

²⁶⁹ *Gravity*, 01:05:13-01:06:00.

²⁷⁰ Vgl. Roger Highfield: "Gravity: how real is the science?", in: *The Telegraph*, 2013, <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/10417914/Gravity-how-real-is-the-science.html>, Zugriff: 16.08.2019.

auseinandergesetzt haben.²⁷¹

Dieses menschliche Verlangen, neben der (nicht zur Gänze) erklärbaren Realität noch an etwas Anderes zu glauben, wird in der Analyse des folgenden Films im Mittelpunkt stehen.

5.1.5 Filmsequenzen für den Unterricht

Zeit ²⁷²	Szenenbeschreibung	Kapitel
00:09:02- 00:10:45	Biomedizinerin Ryan ‚operiert‘ am Weltraumteleskop	Leib und Seele
00:12:20- 00:13:08	Ryan muss sich vom rotierenden Greifarm des Spaceshuttles lösen (Ablösen als symbolische Vorwegnahme des Themas der Figur)	
00:25:50- 00:27:32	Ryan formuliert Trauer über ihre verstorbene Tochter	
00:37:35- 00:39:59	Ryan legt Raumanzug ab und kauert im Raumschiff wie ein Fötus im Mutterleib	Reinigung der Seele als Neugeburt
01:03:01- 01:07:35	Stone imaginiert sich Matt in die Raumkapsel und schöpft danach Mut	
01:20:13- 01:23:53	Landung von Raumkapsel im Wasser. Ryan schwimmt an das Ufer und kann dort wieder Fuß fassen (symbolische Wiedergeburt)	

5.2 *Life of Pi*

5.2.1 Kurzbeschreibung

Ähnliches wie für das Jahr 2013 mit *Gravity* gilt auch für das Jahr 2012 mit *Life of Pi* [Schiffbruch mit Tiger].²⁷³ Auch dieser Film kann anhand der Zuschauerzahlen und der Kritikerrezeption als einer der erfolgreichsten Filme des Jahres gelten. Außerdem hat *Life of Pi* insgesamt vier Academy Awards gewonnen, darunter ebenso jene Auszeichnung für die beste Regie für Regisseur Ang Lee.²⁷⁴

Der Film handelt vom 16-jährigen Pi Patel (Suraj Sharma), der als einziger Überlebender die Fahrt eines Frachters von Indien nach Kanada überlebt. Seine Familie und alle anderen Passagiere kommen ums Leben, als das durch ein Unwetter havarierte Schiff untergeht. Lediglich Pi und einige Tiere, darunter ein Tiger seines

²⁷¹ Vgl. Masek: *Geschichte der antiken Philosophie*, S. 46.

²⁷² Zeitangaben nach: *Gravity*, Regie: Alfonso Cuarón, Blu-ray, Warner Home Video Germany 2014; (Orig. GB/US 2013).

²⁷³ *Life of Pi*, Regie: Ang Lee, US/TW/GB/CA 2012.

²⁷⁴ Vgl. Anon.: "The Official Academy Awards Database".

Vaters, der Zoodirektor war, können sich auf ein Rettungsboot retten.

In der Rahmenhandlung des Filmes führt ein Schriftsteller (Rafe Spall) mit dem bereits Erwachsene Pi (Irrfan Khan) ein biographisches Interview. Die Lebensgeschichte von Pi wird über Rückblenden mit der erzählerischen Stimme seines erwachsenen Selbst aus dem Off gezeigt. Ab Filmminute 42 bis beinahe zum Ende des etwa zweistündigen Filmes geht es eben um jene oben beschriebene Episode seines Überlebenskampfes auf dem Meer. Bis knapp vor dem Ende wird nicht mehr zu dem übergebauten Interview geschnitten, es wird lediglich der 16-jährige Pi als einziger Mensch vor der Kamera gezeigt.

5.2.2 Religiöse Symboliken

Zunächst geht es im Interview zwischen dem Schriftsteller und Pi um seine Kindheit. Pis Mutter war praktizierende Hindu, sein Vater Atheist. Er selbst ist als Hindu in Indien aufgewachsen. Als er zwölf Jahre alt war, kam er in Kontakt mit einem katholischen Priester, der ihm die christliche Theologie nähergebrachte. Dies hat Pi dazu bewogen, auch praktizierender Katholik zu werden. Durch die Ausrufe eines Muezzins in seinem Dorf hat er außerdem begonnen, sich für den Islam zu interessieren und ebenso praktizierender Muslim zu werden. Dabei betont er in dem Interview, dass er nicht eine der drei Religionen in seiner Praxis bevorzugt. Sein Verhältnis zu den drei Religionen beschreibt er folgendermaßen: „I came to faith through Hinduism and I found God’s love through Christ.“²⁷⁵ „The sound and the feel of the words [of Islam] brought me closer to God.“²⁷⁶

Im Hauptteil des Films, also dem Schiffsbruch und dem darauffolgenden Überlebenskampf, tauchen auch immer wieder Symboliken aus allen drei Religionen auf, wofür im Folgenden jeweils ein Beispiel herausgegriffen wird.

Pi ist nach dem Schiffbruch der einzige menschliche Überlebende. Mit ihm befinden sich schließlich ein Zebra, eine Hyäne und ein Orang-Utan-Weibchen auf dem Rettungsboot. Es kommt zu Konflikten: Die Hyäne tötet das Zebra und dann den Orang-Utan. Ein bisher noch nicht auf dem Rettungsboot gewusster Tiger taucht unter einer Plane auf und tötet die Hyäne. Bis zu seiner Rettung befindet sich Pi nun alleine mit dem Tiger. Daraufhin geht es für den Protagonisten darum, die wilde

²⁷⁵ *Life of Pi - Schiffbruch mit Tiger*, Regie: Ang Lee, Blu-ray, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2012; (Orig. *Life of Pi*, US/TW/GB/CA 2012), 18:04-18:09.

²⁷⁶ Ebd., 18:52-18:56.

Natur des Tigers zu zähmen.

Nachts blicken der Tiger und Pi ins Wasser, ihre Gesichter spiegeln sich an der Oberfläche und man sieht gleichzeitig fluoreszierende Fische unter Wasser. Dies setzt den Anfangspunkt einer visuell spektakulären Sequenz des mit dem stereoskopischen 3D-Effekt produzierten Films. Es folgt eine Kamerafahrt durch das Wasser, vorbei an unzähligen Meerestieren. Die Szenerie ändert sich, als plötzlich auch die bei dem Schiffsbruch umgekommenen Zoo-Tiere lebendig daneben auftauchen. Die Kamerafahrt führt weiter durch das Wasser in den unterschiedlichsten Blauschattierungen – aus denen sich schließlich das Gesicht von Anandi – der großen Liebe Pis, die er in Indien verlassen musste – entsteht. Weiter geht es zum Grund des Meeres, auf dem das Schiffswrack liegt. Wasser gilt im Hinduismus als Urquelle des Lebens. Es trägt „die Seelen zum Ort des ewigen Lebens oder bis zu einer irdischen Wiedergeburt zu einer Existenz als Ahne. Der Wasserkreislauf ist ein Ausdruck des ewigen Kreislaufs der Welt.“²⁷⁷ Und genauso kann diese Sequenz in *Life of Pi* symbolisch gedeutet werden. Alles – Leben und Tod, Vergangenheit und Gegenwart, das Selbst und das des Gegenübers – spiegelt sich im Wasser bzw. ist Wasser.

Die Nahrung auf dem Rettungsboot wird knapp, Pi versucht Fische zu fangen, sind nur teilweise von Erfolg gekrönt. Der Glaube an Gott des fast verhungerten Protagonisten wird getestet, kommt aber nicht abhanden. Am nächsten Morgen passiert ein Schwarm fliegender Fische das Boot, wovon Pi und der Tiger einige fangen können. In der biblischen Geschichte um Moses und den Exodus der Israeliten aus Ägypten verhungert die Gefolgschaft Mose beinahe in der Wüste. Ihr Glaube wird auf die Probe gestellt und Gott spricht zu ihnen: „Ich will euch Brot vom Himmel regnen lassen. Das Volk soll hinausgehen, um seinen täglichen Bedarf zu sammeln. Ich will es prüfen, ob es nach meiner Weisung lebt oder nicht.“ (Ex 16,1). Die Israeliten wenden sich nicht von Gott ab und nachts fällt die Nahrung, genannt Manna, vom Himmel, welches sie am Morgen vom Boden aufsammeln können. Auf ebenjene Weise können die fliegenden Fische in *Life of Pi* gelesen werden, als Zeichen Gottes (die Fische schauen beinahe so aus, als ob sie vom Himmel fallen würden) und als Prüfung des Vertrauens in Gott.

Nach einem Unwetter, das Pi und der Tiger nur knapp überleben, werden sie an

²⁷⁷ Frank Kürschner-Pelkmann: *Das Wasser-Buch. Kultur - Religion - Gesellschaft - Wissenschaft*, Frankfurt am Main: Lembeck ²2007; (Orig. 2005), S. 205.

eine Insel geschwemmt. Dort können sie zum ersten Mal wieder festen Boden betreten. Die Insel erscheint durchwegs in leuchtendem Grün. Die grünen Wurzeln der Bäume, deren Stämme auch in einem Grünton erscheinen, sind essbar. Die Insel besitzt einen grün schimmernden Süßwassersee, der Pi Flüssigkeit spendet. Grün gilt als die Farbe des Islams. Grün ist für Muslime „immer mit dem Paradies und mit den positiven geistigen Dingen verbunden.“²⁷⁸ Dementsprechend erscheint die Insel im Film auch für Pi in diesem Moment als wahres Paradies.

5.2.3 Glaube als Eskapismus

Pi verlässt mit dem Tiger schließlich die menschenlose Insel mit dem Rettungsboot und kommt völlig erschöpft an einer Küste Mexikos wieder mit der von Menschen bewohnten Welt in Berührung. Der Tiger verschwindet sogleich im Dschungel und damit aus dem Leben von Pi. Menschen finden den Protagonisten am Strand liegend und er ist gerettet.

Am Ende des Filmes kommen wir wieder zum Interview zwischen dem erwachsenen Pi und dem Journalisten zurück. Der Interviewer ist sich nicht sicher, ob er die Geschichte glauben soll. Pi erzählt, dass auch die Mitarbeiter des Schifffahrtsunternehmens, die ihn daraufhin im Krankenhaus befragten, davon auch nicht überzeugt waren. Diese teilten ihm mit: „We need a simpler story for our report. One our company can understand. A story we can all believe.“²⁷⁹ Dementsprechend war er dazu gezwungen, ihnen eine andere Geschichte zu erzählen, in denen keine Tiere vorkamen. Der Journalist fasst danach die zweite Variante der Geschichte so zusammen: „The hyena is the cook. The sailor is the zebra. Your mother is the orangutan. And you are the tiger.“²⁸⁰ Zunächst hätten also nicht nur er, sondern auch der rüpelhafte Koch, seine Mutter und ein weiterer Passagier überlebt. Der Koch war demnach derjenige, der die beiden anderen auf dem Rettungsboot umgebracht hat und der Protagonist (bzw. der Tiger als seine archaische Natur) hat es ihm gleichgetan. Insofern ging es im Folgenden in der Geschichte darum, dass der Protagonist den Teil seines Ichs, den er noch nicht gekannt hatte, zähmt.

²⁷⁸ Annemarie Schimmel: *Die Zeichen Gottes. Die religiöse Welt des Islam*, München: C. H. Beck 1995, S. 42.

²⁷⁹ *Life of Pi - Schiffbruch mit Tiger*, 01:49:46-01:49:55.

²⁸⁰ Ebd., 01:55:54-01:06:11.

Pi fasst dem Journalisten die Essenz beider Geschichten zusammen und stellt ihm abschließend die für ihn entscheidende Frage:

„I've told you two stories about what happened out on the ocean. Neither explains what caused the sinking of the ship and no one can prove which story is true and which is not. In both stories, the ship sinks my family dies and I suffer. [...] So, which story do you prefer?“²⁸¹

Der Journalist entscheidet sich für jene mit dem Tiger, weil es die bessere Geschichte sei. Pi antwortet: „Thank you. And so it goes with God.“²⁸²

Ludwig Feuerbachs Religionskritik bietet sich dafür an, die Geschichte in der Variante mit dem Tiger näher zu betrachten. Feuerbach postuliert, dass Religion rein menschlichen Bedürfnissen entspringt, dass „das Geheimnis der Theologie die Anthropologie ist“.²⁸³ Es gibt keinen Gott, sondern der Mensch projiziert nur sein Innerstes auf die Konzeption ‚Gott‘:

„Wie der Mensch denkt, wie er gesinnt ist, so ist sein Gott [...]. Gott ist das offenbare Innere, das ausgesprochene Selbst des Menschen; die Religion die feierliche Enthüllung der verborgnen Schätze des Menschen, das Eingeständnis seiner innersten Gedanken, das öffentliche Bekenntnis seiner Liebesgeheimnisse.“²⁸⁴

Die mit religiösen Symbolen aufgeladene Geschichte in *Life of Pi* würde eindeutig auf so eine Entsprechung passen. Der Film lässt zwar offen, welche Geschichte – jene mit oder jene ohne Tiere – tatsächlich passiert ist, nach rationalen Maßstäben und damit mit Feuerbach würde freilich jener ohne Tiger Glauben geschenkt werden. Feuerbach setzt sich nämlich dafür ein, die Idee Gottes zu verwerfen, da die Religion „die Entzweiung des Menschen mit sich selbst“ darstellt. „Er setzt sich Gott als ein ihm entgegengesetztes gegenüber.“²⁸⁵ Der Mensch soll aber konkret wahrgenommen werden, um das Übel in der Gesellschaft zu beseitigen. Am Schluss seiner Heidelberger Vorlesungen über *Das Wesen der Religion* legt Feuerbach offen, welches Ziel er anstrebt, nämlich seine Hörer

„aus Gottesfreunden zu Menschenfreunden, aus Gläubigen zu Denkern, aus Betern zu Arbeitern, aus Kandidaten des Jenseits zu Studenten des Diesseits,

²⁸¹ *Life of Pi - Schiffbruch mit Tiger*, 01:56:20-01:56:46.

²⁸² Ebd., 01:57:01-01:57:07.

²⁸³ Ludwig Feuerbach: *Das Wesen des Christentums*, Stuttgart: Reclam 2002; (Orig. Leipzig: Otto Wigand 1841), S. 10.

²⁸⁴ Ebd., S. 52–53.

²⁸⁵ Ebd., S. 80.

aus Christen, welche ihrem eigenen Bekenntnis und Geständnis zufolge ‚halb Tier, halb Engel‘ sind, zu Menschen, zu ganzen Menschen zu machen.“²⁸⁶

Gerade der letzte Teil kann perfekt in Zusammenhang mit *Life of Pi* gebracht werden, indem Pi auf dem Boot als halb wilder Tiger, halb unschuldiger Jugendlicher, dargestellt wird.

5.2.4 Nachbemerkenungen

Der Film zeigt jedoch die Geschichte mit dem Tiger, jene ohne kommt nur in den Dialogen am Rande vor – in *Life of Pi* wird nicht nur vom Journalisten, sondern vom Film selbst eindeutig die spirituelle Geschichte präferiert. Und freilich muss das auch gar nicht wie bei Feuerbach kritisch gesehen werden.

In der Realität erweist sich der Säkularismus nämlich immer öfter als Illusion. Karl Jaspers schlägt einen anderen Weg vor. Die Wissenschaft hat immer nur mit den Gegenständen in der Welt zu tun, aber nie mit der Welt als Ganzes. Jaspers geht davon aus, dass es das alles „Umgreifende“²⁸⁷, das „absolute Sein“²⁸⁸ gibt. Dies nennt Jaspers „Transzendenz“, was nicht in den allgemeinen Kategorien des Denkens und Sprechens erfasst werden kann, da es genau das „Ungegenständliche“²⁸⁹ ist. Wenn der Mensch in „Grenzsituationen“ („Tod, Kampf, Schuld, Zufall“²⁹⁰) existentiell betroffen ist, stößt er mit seinen Denkbemühungen jedoch auf dieses Sein. Auf die Transzendenz wird jedoch nicht direkt getroffen, sondern über Chiffren, die als indirekte „Zeiger“²⁹¹ zur Transzendenz fungieren.

„Es ist, als hätten diese Bilder einen weiteren, tieferen Sinn, der jenseits jedes erklärbaren Sinns liegt, eine über unser subjektives Meinen und Wollen hinausgehende, uns tief in unserer Seele ansprechende und uns selber verwandelnde Bedeutung.“²⁹²

²⁸⁶ Ludwig Feuerbach: *Vorlesungen über das Wesen der Religion*, Leipzig: Otto Wigand 1851, S. 370.

²⁸⁷ Karl Jaspers: *Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*, München: Piper 1984; (Orig. 1962), S. 113.

²⁸⁸ Ebd., S. 119.

²⁸⁹ Ebd., S. 124.

²⁹⁰ Ebd., S. 34.

²⁹¹ Ebd., S. 160.

²⁹² Anton Hügli: "Die Transzendenz ist allen gleich fern", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2015, <https://www.nzz.ch/feuilleton/die-transzendenz-ist-allen-gleich-fern-1.18665435>, Zugriff: 19.08.2019.

Alles Mögliche, z.B. auch „Naturphänomene“²⁹³, kann zu einer subjektiven Chiffre der Transzendenz werden, vor allem aber die Religionen mit ihren Gottesbildern. Jaspers macht sich dafür stark, dass die unterschiedlichen religiösen Ideen nicht einfach verworfen werden, sondern als mögliche Quelle erhalten bleiben sollen. Es geht darum, dass „die Bilder und Vorstellungen, mit denen die Menschen der Vergangenheit ihre Transzendenz Erfahrungen mitteilbar zu machen versuchten, ihrerseits wieder zu neuen, uns ergreifenden Chiffren werden“²⁹⁴ können. Jaspers kritisiert die Offenbarungsreligionen u.a. aufgrund ihres Absolutheitsanspruches, da sie andere Möglichkeiten ausschließen und lähmend wirken.²⁹⁵ Vielmehr soll es jedem einzelnen Menschen möglich sein, Elemente aus den unterschiedlichen Zeiten und Kulturen als Chiffren für sich zu verwenden.

Und genau dies macht auch der Protagonist in *Life of Pi*. Er nimmt sich Bilder aus drei Religionen, die für ihn in seiner Grenzsituation als Chiffren zur Transzendenz fungieren können. Damit ist für ihn die Variante der Geschichte mit dem Tiger jene, welche Chiffren der Transzendenz offenlegt. Indirekt können der Film sowie Jaspers Konzeption die Idee eines friedlichen religiösen Miteinanders befördern.

5.2.5 Filmsequenzen für den Unterricht

Zeit ²⁹⁶	Szenenbeschreibung	Kapitel
00:12:43-00:15:26	Pi wird als Kind praktizierender Hindu	Religiöse Symboliken
00:15:27-00:18:11	Pi wird als 12-jähriger praktizierender Christ	
00:18:12-00:21:06	Pi wird als Jugendlicher praktizierender Muslim	
01:11:48-01:13:31	Hinduistische Symbolik nach Schiffsbruch: Wasser als Urquelle des Lebens	
01:13:35-01:16:26	Christliche Symbolik nach Schiffsbruch: Schwarm fliegender Fische als Manna	
01:34:31-01:38:58	Islamische Symbolik nach Schiffsbruch: Farbe Grün als Symbol des Paradieses	Glaube als Eskapismus
00:46:30-00:53:10	Die metaphysische Geschichte: Hyäne tötet Zebra und dann Orang-Utan. Tiger taucht auf und tötet Hyäne	
01:48:30-01:57:17	Die Geschichte ohne Tiere als Nacherzählung	

²⁹³ Jaspers: *Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*, S. 171.

²⁹⁴ Hügli: "Die Transzendenz ist allen gleich fern".

²⁹⁵ Vgl. Jaspers: *Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*, S. 100.

²⁹⁶ Zeitangaben nach: *Life of Pi - Schiffbruch mit Tiger*, Regie: Ang Lee, Blu-ray, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2012; (Orig. *Life of Pi*, US/TW/GB/CA 2012).

6 Conclusio

Die These, die am Anfang dieser Arbeit aufgestellt wurde, nämlich, dass sich Ein-Personen-Filme gut dazu eignen, mit philosophischen Theorien in Zusammenhang gebracht zu werden, kann abschließend verifiziert werden. Einzelne Szenen aus den Filmen können somit gut im Schulunterricht verwendet werden.

Zwischen den Ein-Personen-Filmen kann außerdem eine Differenzierung angestellt werden. Es gibt spezifische dramaturgische Elemente bzw. kinematographische Gestaltungsmittel, die die Filme dazu befördern, für gewisse philosophische Disziplinen nutzbarer zu sein als für andere.

Ein-Personen-Filme, die sehr auf die visuelle Ebene und dabei auf spektakuläre Schauwerte setzen, bieten eine Projektionsfläche für metaphysische und theologische Themen. Diese Filme besitzen als Hauptfigur Menschen, die alleine eine Situation um Leben und Tod zu meistern haben. Dabei betreiben sie Introspektion: Sie reflektieren ihr Leben oder kommen mit ihrer eigenen Spiritualität in Berührung, wobei diese Szenen zumeist die zentralen visuellen Attraktionen des Filmes sind. Die beiden besprochenen Filme *Life of Pi* und *Gravity* entsprechen dieser Beschreibung. Die Analyse dieser Filme kann sich schließlich um die spektakulären Szenen drehen, jedoch freilich nicht um im Unterricht eine affirmative Annahme der filmischen Theologie zu evozieren, sondern diese kann in religionsphilosophische Diskurse eingebettet werden.

*I Am Legend*²⁹⁷ kann als weiterer Ein-Personen-Film aus diesem Spektrum gelten. Darin geht es um den Virologen Robert (Will Smith), der der letzte lebende Mensch in New York zu sein scheint. Ein Virus hat die meisten Menschen umgebracht, andere sind zu Zombies mutiert, nur wenige – so wie der Protagonist – sind immun. Robert versucht durch Experimente die Zombies zu heilen. Ein Großteil des Filmes behandelt jedoch das nun einsame Leben von Robert und seinem Hund auf den leeren Straßen der Großstadt. Nach dem Tod seines einzigen Gefährten, brennen beim Protagonisten alle Sicherungen durch und er rast mit dem Auto durch Horden von Zombies. Vor dem sicheren Tod rettet ihn eine Frau namens Anna (Alice Braga), die wie eine Lichtgestalt auftaucht. Am Ende des Filmes hat Robert ein Heilserum entdeckt, ist jedoch mit Anna und ihrem Sohn Ethan umzingelt von

²⁹⁷ *I Am Legend*, Regie: Francis Lawrence, US 2007.

Zombies. Er sprengt sich und die Zombies mit einer Granate in die Luft und opfert sich damit selbst, während sich Anna und Ethan in eine gepanzerte Kammer retten und überleben. Daraufhin fahren die beiden zu einer Kolonie, welche sie mit offenen Armen und mit dem Klang von Kirchenglocken empfängt. *I Am Legend* wurde in filmwissenschaftlichen Beiträgen als voller Motive christlicher Religion besprochen, bis hin dazu, dass der Protagonist einer aktualisierten Jesus-Figur entspricht. Aussagen des Filmes wurden als dem christlichen Fundamentalismus zugehörig kritisiert.²⁹⁸ In einer solchen und ähnlichen Weise kann der Film ebenso mithilfe von religionsphilosophischen Fragestellungen im Unterricht bearbeitet werden.

Ein-Personen-Filme, die sehr auf die auditive Ebene und dabei auf die gesprochene Sprache setzen, bieten sich für den Einsatz in Unterrichtsphasen der Ethik besonders an. Diese Filme besitzen zumeist mehrere aktive Figuren und nicht nur den einzigen im Bild eingefangenen Charakter. Durch einen Umweg steht der oder die ProtagonistIn nämlich mit anderen Menschen in Kontakt. In den beiden besprochenen Filmen, die auf diese Beschreibung zutreffen, nämlich *Locke* und *Buried*, finden die Dialoge per Mobiltelefon statt. Die Nebenfiguren arbeiten ihre Einstellungen an der Hauptfigur, die wiederum eine andere genau definierte Position hat, ab. Mithilfe von Figurenanalyse können schließlich die einzelnen Positionen herausgearbeitet werden. Hierbei ist es für den Unterricht zielführend, nicht den Film an sich zu analysieren, sondern die Figuren als praktisch handelnde Menschen wahrzunehmen.

Ein anderer Ein-Personen-Film, der nicht besprochen wurde aber ebenso viel auf Dialog setzt, ist *Moon*.²⁹⁹ Auch dieser Film geht einen Umweg, wie (hauptsächlich) nur ein Schauspieler vor der Kamera steht und trotzdem viel gesprochen wird – allerdings ohne Telefon. Der Protagonist darin ist der Astronaut Sam (Sam Rockwell), der auf dem Mond einen Rohstoff abzubauen hat, der in der diegetischen Welt (einer nicht genau definierten Zukunft) essentiell für die Energieversorgung auf der Erde ist. Dieser wird von der künstlichen Intelligenz GERTY unterstützt, die in seinem Raumfahrzeug über Lautsprecher mit ihm spricht. Nach einem Unfall, bei welcher GERTY davon ausgeht, dass Sam gestorben ist, wird ein Klon von der

²⁹⁸ Vgl. Michael E. Heyes: "Fixing Ground Zero. Race and Religion in Francis Lawrence's *I Am Legend*", in: *Journal of Religion & Film* 21/2, 2017, <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol21/iss2/9>, Zugriff: 01.09.2019.

²⁹⁹ *Moon*, Regie: Duncan Jones, GB 2009.

künstlichen Intelligenz aktiviert. Es stellt sich heraus, dass der Protagonist gar nicht ums Leben gekommen ist und damit wird er mit einer Version seiner selbst konfrontiert. Der Gesprächspartner von Sam ist in diesem Film also zumeist er selbst in Form eines Klons und es stellt sich schließlich die Frage, ob auch er bereits ein Klon sei. Eine Analyse des Films kann anhand des Protagonisten schließlich gegenwärtige und zukünftige ethische Fragestellungen abhandeln. Die künstliche Intelligenz kann als Stellvertreterfigur für eine bestimmte Art von Unternehmensethik gesehen werden. Genau in diese Richtung gehen auch Besprechungen dieses Films.³⁰⁰

Ein-Personen-Filme, die zwar in ihrem Hauptteil die ProtagonistInnen nur selten sprechen lassen, aber in eine Rahmenhandlung eingebettet sind, können etwas über die gesellschaftspolitischen Verhältnisse erzählen. Im besprochenen *Cast Away* befindet man sich zwar die meiste Zeit mit dem Protagonisten auf einer Insel, jedoch sind Pro- und Epilog, die vom Leben der Hauptfigur vor und nach dem Flugzeugabsturz handeln, für eine solche Analyse äußerst relevant. Der zweite in diese Richtung besprochene Film *All is Lost* spielt hingegen zur Gänze auf offenem Meer, ist jedoch durch das Vorlesen des Abschiedsbriefes des Protagonisten gerahmt. Und gerade dieser Text kann einen, wie gezeigt wurde, zu einer bestimmten Deutung des Filmes bringen.

Der nicht behandelte *127 Hours*³⁰¹ kann auch auf diese Weise betrachtet werden. Darin geht es um die wahre Geschichte des Kletterers Aron Ralston (James Franco), dessen rechter Arm bei einem Unfall auf einer allein bestrittenen Tour durch einen Canyon in einer Felswand einklemmt wird. Fünf Tage versucht er, sich mit allen erdenklichen Mitteln zu befreien. Schließlich sieht er keinen anderen Ausweg, als mit der Säge seines Schweizermessers seinen Arm zu amputieren und sich damit zu befreien – was ihm schließlich das Leben retten soll. Der Film zeigt diesen Überlebenskampf auf eindruckliche Weise. Immer wieder gibt es Rückblenden in die Kindheit und Jugend des Protagonisten, welche die Rahmenhandlung ergeben und eine sozialphilosophische Analyse provozieren. So kommt beispielsweise eine

³⁰⁰ Vgl. Catherine Constable: "Challenging capitalism. Ethics, exploitation and the sublime in Moon and Source Code", in: *Science Fiction Film and Television* 11/3, 2018, S. 417–448.

³⁰¹ *127 Hours*, Regie: Danny Boyle, US/GB/FR 2010.

Analyse zum Schluss, dass *127 Hours* eine „reflection on the social and ecological embeddedness of human existence“³⁰² ist.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass dem Autor dieser Arbeit nicht verborgen geblieben ist, dass in den neun erwähnten Ein-Personen-Filmen lediglich einer, nämlich *Gravity*, eine weibliche Hauptrolle besitzt. Dabei bleibt zu erwähnen, dass dies nicht der Auswahl geschuldet ist, sondern der Tatsache, dass im zeitgenössischen Populärkino nach wie vor keine Gender-Gerechtigkeit herrscht. *Gravity* macht darauf einen impliziten Kommentar, indem der weiblichen Hauptfigur mit Ryan ein Vorname gegeben wurde, der eher dem männlichen Geschlecht zugeordnet wird.

Mit dieser Arbeit wurde der Versuch angestellt, die Gebiete Filmwissenschaft, Philosophie und Didaktik zu vereinen. Dabei konnte schließlich eine Art von Filmen, die in der Filmwissenschaft noch nicht systematisch betrachtet wurde, analysiert werden. Diese Filmauswahl konnte wiederum anhand philosophischer Disziplinen in bestimmte Kategorien eingeteilt werden. Die drei lediglich in der Conclusio erwähnten filmischen Werke zeigen auf, dass die Kategorisierung auf weitere Ein-Personen-Filme ausgeweitet werden kann und das philosophische Potential dieser Filmform im Allgemeinen groß ist. Die Filme bzw. einzelnen Szenen können schließlich im Sinne der didaktischen Vielfalt – wie im Kapitel 2 beschrieben – im Unterricht eingesetzt werden.

³⁰² Damien Contessa: "127 Hours: A Cinematic Narrative of Ecological Identity", in: *Humanity & Society* 26/1, 2012, S. 89–92, hier: S. 91.

7 Quellenverzeichnis

7.1 Bibliographie

- Ach, Johann S.: "Schwangerschaftsabbruch. Einführung", in: *Ethik in der Medizin. Ein Studienbuch*, Hg. Urban Wiesing, Stuttgart: Reclam 2004, S. 150–160.
- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.
- Adorno, Theodor W./Max Horkheimer: *Soziologische Exkurse*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1956.
- Anon.: "Why no matches in the FedEx box?", in: *CNN Money*, 2003, https://money.cnn.com/2003/01/27/news/companies/superbowl_fedex/index.htm, Zugriff: 08.02.2019.
- Anon.: "\$2 million 'Buried' was originally a \$5,000 film", in: *Today*, 2010, <https://www.today.com/news/2-million-buried-was-originally-5-000-film-wbna39214605>, Zugriff: 27.07.2019.
- Anon.: "All Is Lost", in: *Festival de Cannes*, 2013, <https://www.festival-cannes.com/en/films/all-is-lost>, Zugriff: 23.03.2019.
- Anon.: "Kompetenzlandkarte", in: *BMUKK*, 2013, https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/uek/kl_25648.pdf, Zugriff: 30.07.2018.
- Anon.: "The most important piece of the Final Four? Hopefully, no one mentions it", in: *SportsDay*, 2014, <https://sportsday.dallasnews.com/other-sports/the-scene/2014/04/04/the-most-important-piece-of-the-final-four-hopefully-no-one-mentions-it>, Zugriff: 12.01.2019.
- Anon.: "Lederschuhe: 20 Cent pro Paar", in: *Konsument* 56/2, 2016, S. 30–32.
- Anon.: "Lehrplan der AHS-Oberstufe: Psychologie und Philosophie", in: *Bundesministerium für Bildung*, 2017, https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_13_11865.pdf, Zugriff: 16.04.2018.
- Anon.: "2000 Worldwide Grosses", in: *Box Office Mojo*, 2018, <https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2000&p=.htm>, Zugriff: 24.08.2018.
- Anon.: "Cast Away Volleyball", in: *Wilson Sporting Goods*, 2018, <https://www.wilson.com/en-us/volleyball/balls/outdoor-volleyball/cast-away-volleyball>, Zugriff: 06.02.2019.
- Anon.: "Eugene Jarecki: 'Elvis is a cautionary tale to tell America and ourselves.'", in: *52 Insights*, 2018, <https://www.52-insights.com/news/interview-politics-film-eugene-jarecki-elvis-is-a-cautionary-tale-to-tell-america-and-ourselves>, Zugriff: 07.02.2019.
- Anon.: "The Official Academy Awards Database", in: *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, 2018, <http://awardsdatabase.oscars.org>, Zugriff: 07.08.2019.

- Anon.: "2009 Worldwide Grosses", in: *Box Office Mojo*, 2019, <https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2009>, Zugriff: 27.07.2019.
- Anon.: "2016 Worldwide Grosses", in: *Box Office Mojo*, 2019, <https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2016&p=.htm>, Zugriff: 27.07.2019.
- Anon.: "2018 Worldwide Grosses", in: *Box Office Mojo*, 2019, <https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2018&p=.htm>, Zugriff: 27.07.2019.
- Anon.: "Buried", in: *Box Office Mojo*, 2019, <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=buried.htm>, Zugriff: 07.07.2019.
- Anon.: "Event List", in: *#FridaysForFuture*, 2019, <https://fridaysforfuture.org/events/list>, Zugriff: 12.05.2019.
- Anzenbacher, Arno: *Einführung in die Philosophie*, Freiburg: Herder ⁸2002; (Orig. 1981).
- Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1955; (Orig. *The Origins of Totalitarianism*, New York: Schocken 1951).
- Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München/Zürich: Rowohlt 1991; (Orig. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York: Viking 1963).
- Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Übers. Eugen Rolfes, Leipzig: Meiner 1911; (Orig. ca. 348-322 v. Chr.).
- Aristoteles: *Metaphysik*, Hg. Héctor Carvallo/Ernesto Grassi, Übers. Hermann Bonitz, Reinbek: Rohwolt 1966; (Orig. ca. 348-322 v. Chr.).
- Assheuer, Thomas: "Das Boot ist voll. Rezension zu 'Styx'", in: *Zeit Online*, 2018, <https://www.zeit.de/2018/38/styx-wolfgang-fischer-einhandseglerin-atlantik-reise>, Zugriff: 12.05.2019.
- Beauchamp, Tom L., Childress, James F.: *Principles of biomedical ethics*, Oxford: Oxford University Press ⁶2009; (Orig. 1979).
- Becker, Georg E.: *Unterricht planen. Handlungsorientierte Didaktik. Teil I*, Weinheim/Basel: Beltz 2001.
- Beller, Jonathan: *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Lebanon, NH: University Press of New England 2006.
- Bentham, Jeremy: "A Fragment on Government", in: *Jeremy Bentham: A Comment on the Commentaries and A Fragment on Government*, Hg. Burns, J. H., Hart, H. L. A., London: University of London 1977, S. 393–552; (Orig. 1776).
- Bentham, Jeremy: *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Kitchener: Batoche 2000; (Orig. 1781).

- Bentley, Rick: "Tom Hanks has made a career out of playing regular guys", in: *The Mercury News*, 2016, <https://www.mercurynews.com/2013/10/08/tom-hanks-has-made-a-career-out-of-playing-regular-guys>, Zugriff: 09.01.2019.
- Beuthan, Ralf: "Perspektiven einer Philosophie des Films", in: *Philosophie des Films*, Hg. Birgit Leitner/Lorenz Engell, Weimar: Univ.-Verl. 2007, S. 18–33.
- Bockenheimer-Lucius, Gisela: "Zwischen 'natürlicher Geburt' und 'Wunschsection' – Zum Problem der Selbstbestimmtheit in der Geburtshilfe", in: *Ethik in der Medizin* 5/14, 2002, S. 186–200.
- Bordwell, David: *Narration in the fiction film*, London: Routledge 1990; (Orig. Madison: University of Wisconsin Press 1985).
- Bradsher, Keith: *High and Mighty. The dangerous rise of the SUV*, New York: PublicAffairs 2003.
- Breitinger, Matthias: "SUV-Boom verschlechtert Umweltbilanz", in: *Zeit Online*, 2017, <https://www.zeit.de/mobilitaet/2017-02/sport-utility-vehicle-nachfrage-autobau-co2-aussstoss-diesel>, Zugriff: 07.02.2019.
- Brosow, Frank: "Moral kann wehtun. Mit Terroristen verhandeln?", in: *taz*, 2014, <https://taz.de/Mit-Terroristen-verhandeln/!5034400>, Zugriff: 25.08.2019.
- Brüning, Barbara: *Philosophieren in der Sekundarstufe. Methoden und Medien*, Weinheim/Basel/Berlin: Beltz 2003.
- Buchner, Roswitha: "Das julianische Fest der Geburt", in: *BR*, 2016, <https://www.br.de/interkulturell/interkultureller-kalender-russisch-orthodoxes-weihnachten100.html>, Zugriff: 04.11.2018.
- Constable, Catherine: "Challenging capitalism. Ethics, exploitation and the sublime in Moon and Source Code", in: *Science Fiction Film and Television* 11/3, 2018, S. 417–448.
- Contessa, Damien: "127 Hours: A Cinematic Narrative of Ecological Identity", in: *Humanity & Society* 26/1, 2012, S. 89–92.
- Craft-Fairchild, Catherine: "Castaway and Cast Away. Colonial, Imperial, and Religious Discourses in Daniel Defoe and Robert Zemeckis", in: *Journal of Religion & Film* 9/1, 2016, <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol9/iss1/4/>, Zugriff: 25.08.2018.
- Deleuze, Gilles: "Postskriptum über die Kontrollgesellschaften", in: *Unterhandlungen. 1972-1990*, Hg. Gilles Deleuze, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 254–262; (Orig. "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", in: *L'autre journal* 1, 1990).
- Falzon, Christopher: *Philosophy goes to the movies. An introduction to philosophy*, London, New York: Routledge 2002.
- Feuerbach, Ludwig: *Vorlesungen über das Wesen der Religion*, Leipzig: Otto Wigand 1851.
- Feuerbach, Ludwig: *Das Wesen des Christentums*, Stuttgart: Reclam 2002; (Orig. Leipzig: Otto Wigand 1841).

- Fleischmann, Christoph: "Zeit ist Geld, Geld ist Zeit. Das Zeitbewusstsein der Moderne und der Geist des Kapitalismus", in: *zeitzeichen* 11/10, 2010, https://zeitzeichen.net/archiv/geschichte-politik-gesellschaft/kapitalismus_5075/, Zugriff: 26.08.2018.
- Foster, Patrick R.: *Jeep. The History of America's Greatest Vehicle*, Minneapolis: Motorbooks 2014.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafe. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998; (Orig. *Surveiller et punir – la naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975).
- Franke, Bernd: "Das Prinzip naturrechtlicher Ethik bei John Locke", in: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 96/2, 2010, S. 199–222.
- Franklin, Benjamin: "Advice To A Young Tradesman. Written By An Old One", in: *George Fisher: The American Instructor. Or Young Man's Best Companion*, Hg. Benjamin Franklin/David Hall, New Haven, CT: Yale University 1748, S. 357–377.
- Fuchs, Christian: "Gesellschaft als kapitalistische Totalität bei Adorno", in: *Techniksoziologie, Technikgenese, Technikfolgenabschätzung*. Skriptum zur VO Technikentwicklung- und Technikpolitik, TU Wien, 2003, <http://cartoon.iguw.tuwien.ac.at/christian/technsoz/adorno.html>, Zugriff: 05.05.2019.
- Ganor, Boaz: "Defining Terrorism. Is One Man's Terrorist Another Man's Freedom Fighter?", in: *Police Practice and Research* 3/4, 2002, S. 287–304.
- Gehlen, Arnold: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Berlin: Junker&Dünnhaupt 1940.
- Georges, Karl Ernst: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Band 1*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998; (Orig. Hannover: Hahnsche Buchhandlung 1918).
- Giesecke, Michael: "Der Buchdruck und die Neuen Medien. Ein Kolonialreich bricht zusammen", in: *agenda. Zeitschrift für Medien, Bildung, Kultur* 3, 1992, S. 16–19.
- Gordon, Lydia: "SUVs Become the Largest and Fastest-Growing Automotive Segment in 2015", in: *Euromonitor International*, 2016, <https://blog.euromonitor.com/suvs-become-largest-fastest-growing-automotive-segment-2015>, Zugriff: 07.02.2019.
- Hall, Stuart: "Kodieren/Dekodieren", in: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Hg. Roger Bromley, Lüneburg: zu Klampen 1999, S. 92–110; (Orig. "Encoding/Decoding", in: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*, London: Hutchinson 1980).
- Hartmann, Britta/Hans Jürgen Wulff: "Narratologie", in: *Lexikon der Filmbegriffe*, 2014, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1001>, Zugriff: 06.03.2019.
- Hartung, Gerald: *Philosophische Anthropologie*, Stuttgart: Reclam 2008.
- Hebeisen, Walter: *F.W. Taylor und der Taylorismus. Über das Wirken und die Lehre Taylors und die Kritik am Taylorismus*, Zürich: Vdf 1999.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: "Gedanken in den Kopf bekommen", in: *Texte zur Didaktik der Philosophie*, Hg. Kirsten Meyer, Stuttgart: Reclam 2010, S. 76–82; (Orig. Privatgutachten für den Königlich Bayrischen Oberschulrat Immanuel Niethammer, 1812).
- Heyes, Michael E.: "Fixing Ground Zero. Race and Religion in Francis Lawrence's I Am Legend", in: *Journal of Religion & Film* 21/2, 2017, <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol21/iss2/9>, Zugriff: 01.09.2019.
- Highfield, Roger: "Gravity: how real is the science?", in: *The Telegraph*, 2013, <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/10417914/Gravity-how-real-is-the-science.html>, Zugriff: 16.08.2019.
- Hildebrand, Jens: *Film: Ratgeber für Lehrer*, Köln: Aulis 2001.
- Hoad, T. F.: *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford: Oxford University Press 1996.
- Hobbes, Thomas: *Leviathan. Oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, Übers. Walter Euchner, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984; (Orig. *Leviathan. Or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*, 1651).
- Höffe, Otfried: "Einführung in die utilitaristische Ethik. Einleitung", in: *Einführung in die utilitaristische Ethik. Klassische und zeitgenössische Texte*, Hg. Otfried Höffe, Tübingen: A. Francke 2013, S. 7–54.
- Holert, Tom/Mark Terkessidis: "Einführung in den Mainstream der Minderheiten", in: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Hg. Tom Holert/Mark Terkessidis, Berlin: Edition ID-Archiv 1996, S. 5–19.
- Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam: Querido 1947.
- Hügli, Anton: "Die Transzendenz ist allen gleich fern", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2015, <https://www.nzz.ch/feuilleton/die-transzendenz-ist-allen-gleich-fern-1.18665435>, Zugriff: 19.08.2019.
- Jaspers, Karl: *Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*, München: Piper 1984; (Orig. 1962).
- Jaspers, Karl: *Philosophie 2. Existenzerhellung*, München: Piper 1994; (Orig. Berlin: Springer 1932).
- Kant, Immanuel: *Logik, Physische Geographie, Pädagogik*, Berlin: De Gruyter 1968; (Orig. 1800).
- Kant, Immanuel: "Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen", in: *Immanuel Kant: Werke. Band 8. Abhandlungen nach 1781*, Hg. Preußische Akademie der Wissenschaften, Berlin: De Gruyter 1968, S. 423–430; (Orig. 1797).
- Kant, Immanuel: "Nicht Gedanken, sondern denken lernen", in: *Texte zur Didaktik der Philosophie*, Hg. Kirsten Meyer, Stuttgart: Reclam 2010, S. 71–75; (Orig. Nachricht von der Einrichtung seiner Vorlesungen in dem Winterhalbenjahre, 1765).

- Kant, Immanuel: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Hamburg: Meiner 2016; (Orig. 1785).
- Kracauer, Siegfried: "Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino", in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Hg. Siegfried Kracauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 279–294; (Orig. 1927).
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 31995; (Orig. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film*, Princeton: Princeton University Press 1947).
- Kürschner-Pelkmann, Frank: *Das Wasser-Buch. Kultur - Religion - Gesellschaft - Wissenschaft*, Frankfurt am Main: Lembeck 2007; (Orig. 2005).
- Lampe, John R./Paula Pickering/Noel R. Malcolm: "Bosnia and Herzegovina", in: *Encyclopædia Britannica*, 2018, <https://www.britannica.com/place/Bosnia-and-Herzegovina>, Zugriff: 04.11.2018.
- Laqueur, Walter: *The Age of Terrorism*, Boston: Little, Brown and Company 1987.
- Läser, Kristina: "Dreckschleudern, volle Kraft voraus", in: *Süddeutsche Zeitung*, 2014, <https://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/umweltschaedliche-frachter-dreckschleudern-volle-kraft-voraus-1.1920805>, Zugriff: 06.02.2019.
- Lazzarato, Maurizio: *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus*, Berlin: B_Books 2002; (Orig. *Videofilosofia. La percezione del tempo nel post-fordisme*, 1996).
- Leitner, Birgit/Lorenz Engell: "Vorwort", in: *Philosophie des Films*, Hg. Birgit Leitner/Lorenz Engell, Weimar: Univ.-Verl. 2007, S. 4–17.
- Lewis, Jon: "The Perfect Money Machine(s). George Lucas, Steven Spielberg and Auteurism in the New Hollywood", in: *Film International* 1/1, 2003, S. 12–26.
- Livingston, Paisley: "Theses on Cinema as Philosophy", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/1, 2006, S. 11–18.
- Marshall, Ellen Ott: "Making the Most of a Good Story. Effective Use of Film as a Teaching Resource for Ethics", in: *Teaching Theology and Religion* 2/6, 2003, S. 93–98.
- Marx, Karl: "Das Kapital. Band I. Der Produktionsprozeß des Kapitals", in: *Karl Marx / Friedrich Engels Werke. Band 23*, Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin: Dietz 1962, S. 11–802; (Orig. Hamburg: Meissner 1867).
- Marx, Karl: "Kritik des Gothaer Programms", in: *Karl Marx / Friedrich Engels Werke. Band 19*, Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin: Dietz 1962, S. 13–32; (Orig. 1875).
- Marx, Karl: "Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie", in: *Karl Marx / Friedrich Engels Werke. Band 42*, Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin: Dietz 1983, S. 63–792; (Orig. 1858).

- Marx, Karl/Friedrich Engels: "Manifest der Kommunistischen Partei", in: *Karl Marx / Friedrich Engels Werke. Band 4*, Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin: Dietz 1959, S. 459–493; (Orig. 1848).
- Marx, Karl/Friedrich Engels: "Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844", in: *Karl Marx / Friedrich Engels Werke. Band 40*, Hg. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin: Dietz 1968, S. 465–588; (Orig. 1844).
- Masek, Michaela: *Geschichte der antiken Philosophie*, Wien: facultas.wuv ²2012; (Orig. 2011).
- Mast, Maria/Sven Stockrahm: "Die größte Müllkippe der Welt ist gut versteckt. Plastik im Meer", in: *Zeit Online*, 2018, <https://www.zeit.de/wissen/umwelt/2018-07/plastik-meer-tiefsee-nordpazifik-muellstrudel-oekosystem/komplettansicht>, Zugriff: 15.04.2019.
- Mead, George Herbert: *Geist, Identität und Gesellschaft. Aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973; (Orig. *Mind, Self, and Society*, Chicago: University Press 1934).
- Mulhall, Stephen: *On film*, London: Routledge ²2008.
- Mumford, Lewis: *Technics and Civilization*, London: Routledge & Kegan Paul 1934.
- Nagl, Ludwig: "Film and Self-Knowledge. Philosophische Reflexion im Anschluss an Cavell und Mulhall", in: *Film-Denken. Thinking film*, Hg. Ludwig Nagl/Eva Waniek/Brigitte Mayr, Wien: Synema 2004, S. 31–46.
- Peters, Jörg/Martina Peters/Bernd Rolf: *Philosophie im Film*, Bamberg: Buchner 2006.
- Platon: "Theaitetos", Übers. Friedrich Schleiermacher, in: *Platon. Sämtliche Werke. Zweiter Band*, Hg. Erich Loewenthal, Berlin: Lambert Schneider 1940, S. 561–661; (Orig. ca. 369-366 v. Chr.).
- Platon: *Der Staat*, Hg. Friedrich Schleiermacher, Berlin: De Gruyter 2018; (Orig. ca. 370 v. Chr.).
- Prade, Gerhard/Karl Lahmer: *Die kompetenzorientierte Reifeprüfung aus Psychologie und Philosophie. Richtlinien und Beispiele für Themenpool und Prüfungsaufgaben*, Wien: BMBF 2015.
- Ribolits, Erich: *Kampfbegriff oder Pathosformel. Über die revolutionären Wurzeln und die bürgerliche Geschichte des Bildungsbegriffs*, Wien: Löcker 2011.
- Robnik, Drehli: "Betrieb und Betrieb - Affekte in Arbeit. Bild-Werdung als Wert-Bildung im Kino", in: *Arbeit, Zeit, Raum. Bilder und Bauten der Arbeit im Postfordismus*, Hg. Gabu Heindl, Wien: Turia + Kant 2008, S. 114–135.
- Salamun, Kurt: *Wie soll der Mensch sein? Philosophische Ideale vom 'wahren' Menschen von Karl Marx bis Karl Popper*, Tübingen: Mohr Siebeck 2012.
- Schimmel, Annemarie: *Die Zeichen Gottes. Die religiöse Welt des Islam*, München: C. H. Beck 1995.

- Schöne-Seifert, Bettina: *Grundlagen der Medizinethik*, Stuttgart: Kröner 2007.
- Schröder, Christian: "Auf den Spuren des King of Rock'n'Roll", in: *Der Tagesspiegel*, 2018, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/doku-the-king-mit-elvis-durch-amerika-auf-den-spuren-des-king-of-rocknroll/21188684.html>, Zugriff: 07.02.2019.
- Schulz, Werner: *Methoden der Filmauswertung*, München: muk 2003.
- Sombart, Werner: *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*, München: Duncker & Humbolt 1913.
- Storey, John: "The Invention of the English Christmas", in: *Christmas, Ideology and Popular Culture*, Hg. Sheila Whiteley, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 17–31.
- Sulzbacher, Markus: "EU-Mandat und Ibiza: Strache irritiert weiterhin auf Facebook", in: *Der Standard*, 28.05.2019, <https://www.derstandard.at/story/2000103950362/eu-mandat-und-ibiza-strache-sorgt-auf-facebook-weiter-fuer>, Zugriff: 04.07.2019.
- Szent-Ivanyi, Timot: "Auch in der Schuhproduktion werden Arbeitsrechte verletzt", in: *Berliner Zeitung*, 2017, <https://www.berliner-zeitung.de/wirtschaft/laut-neuen-untersuchungen-auch-in-der-schuhproduktion-werden-arbeitsrechte-verletzt--26152796>, Zugriff: 03.04.2019.
- Tartler, Jens: "SUV - in Blech gepresste Rücksichtslosigkeit", in: *Tagesspiegel*, 2017, <https://www.tagesspiegel.de/politik/automarkt-suv-in-blech-gepresste-ruecksichtslosigkeit/20348982.html>, Zugriff: 07.02.2019.
- Todorov, Tzvetan: "Structural Analysis of Narrative", in: *Novel. A Forum of Fiction* 3/1, 1969, S. 70–76.
- Vetter, Tobias: "Hollywood wagt eine Zeitkritik. Cast Away - Verschollen", in: *filmrezension.de*, 2001, http://www.filmrezension.de/+frame.shtml?/filme/cast_away_verschollen.shtml, Zugriff: 25.08.2018.
- Wartenberg, Thomas E.: "Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/1, 2006, S. 19–32.
- Weber, Max: "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus", in: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Band 1*, Hg. Max Weber, Tübingen: Mohr Siebeck 1920, S. 17–206; (Orig. 1905).
- Weiglhofer, Hubert: *Die Kompetenzlandkarte für Unterrichtsprinzipien und Bildungsanliegen*, Wien: BMUKK 2013.
- Wiesner, Christian/Claudia Schreiner/Simone Breit/Katrin Pacher: "Bildungsstandards und kompetenzorientierter Unterricht", in: *BIFIE*, 2017, <https://www.bifie.at/bildungsstandards-und-kompetenzorientierter-unterricht>, Zugriff: 26.07.2018.
- Wurster, Maren: *Schule im Kino. Praxisleitfaden für Lehrkräfte*, Berlin: Vision Kino 2015; (Orig. 2008).

Zude, Heiko Ulrich: "Medizinethik", in: *Einführung in die Angewandte Ethik*, Hg. Nikolaus Knoepffler, Freiburg: Alber 2006, S. 105–134.

7.2 Filmographie

127 Hours, Regie: Danny Boyle, US/GB/FR 2010.

All Is Lost, Regie: J. C. Chandor, Blu-ray, Universum Film 2014; (Orig. US 2013).

Buried, Regie: Rodrigo Cortés, Blu-ray, Lionsgate 2011; (Orig. ES/GB/US/FR 2010).

Cast Away - Verschollen, Regie: Robert Zemeckis, Blu-ray, Paramount Home Entertainment 2012; (Orig. *Cast Away*, US 2000).

Deadpool, Regie: Tim Miller, US 2016.

Deadpool 2, Regie: David Leitch, US 2018.

Forrest Gump, Regie: Robert Zemeckis, US 1994.

Gravity, Regie: Alfonso Cuarón, Blu-ray, Warner Home Video Germany 2014; (Orig. GB/US 2013).

I Am Legend, Regie: Francis Lawrence, US 2007.

Inception, Regie: Christopher Nolan, US/GB 2010.

The King, Regie: Eugene Jarecki, US 2017.

Life of Pi - Schiffbruch mit Tiger, Regie: Ang Lee, Blu-ray, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2012; (Orig. *Life of Pi*, US/TW/GB/CA 2012).

Mad Max: Fury Road, Regie: George Miller, AU/US/ZA 2015.

The Matrix, Regie: The Wachowski Brothers, US 1999.

Modern Times, Regie: Charlie Chaplin, US 1936.

Mon oncle d'Amérique, Regie: Alain Resnais, FR 1980.

Moon, Regie: Duncan Jones, GB 2009.

No Turning Back, Regie: Steven Knight, Blu-ray, 2014; (Orig. *Locke*, GB/US 2013).

The Proposal, Regie: Anne Fletcher, US 2009.

The Revenant, Regie: Alejandro G. Iñárritu, US/HK/TW 2015.

Salò o le 120 giornate di Sodoma, Regie: Pier Paolo Pasolini, IT/FR 1975.

Styx, Regie: Wolfgang Fischer, DE/AT 2018.

8 Abstract

Obwohl das Populärkino einen immer stärker werdenden Hang zu Ensemble-Besetzungen aufweist, können auch Filme, die diametral zu dieser Bewegung stehen, in den letzten Jahren beim Publikum und der Kritik reüssieren. Die Rede ist von Ein-Personen-Filmen, in welchen (mehrheitlich) nur eine Figur vor der Kamera auftritt.

Die vorliegende Arbeit sieht sich als Zusammenführung der Bereiche Filmwissenschaft, Philosophie und Didaktik. Die filmwissenschaftlich noch nicht systematisch betrachtete kinematographische Spielart des Ein-Personen-Films wird durch Analyse mittels philosophischer Theorien für den Schulunterricht nutzbar gemacht. Dies kann dabei helfen, Kompetenzorientierung und Medienbildung im Philosophie-Unterricht umzusetzen. Dabei stellt sich heraus, dass Ein-Personen-Filme gerade durch ihre reduzierte Form prädestiniert für die Arbeit im didaktischen Rahmen sind, da sie es erleichtern, einzelne Szenen herauszugreifen. Es wird gezeigt, dass sich Ein-Personen-Filme in filmstilistische Kategorien einteilen lassen, die jeweils mit unterschiedlichen Gebieten der Philosophie (des AHS-Lehrplans) in Verbindung gebracht werden können. Mit der Einschränkung der Filme auf das Populärkino ab dem Jahr 2000 wurde sichergestellt, dass die Filme als anregende Zusätze tatsächlich die SchülerInnen dort abholen, wo sie stehen.