

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

**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin

**Band:** 53 (2011)

**Heft:** 317

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

**Autor:** Pfister, Michael

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-864272>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

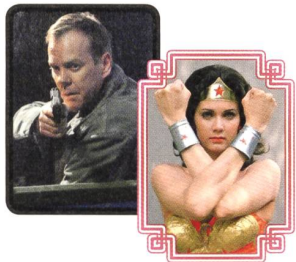
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



## Heroin VERSUS Lollipop

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

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

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

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

### Vom Nutzen des Folterns

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

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

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

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

### Zeitdruck, Transparenz, Lustfeindlichkeit

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

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

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

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

### Die Kunst der Dauerstimulation

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



## Fröhlicher Dilettantismus

«Entertainment Weekly» rapportierte, die neue «Wonder Woman» habe den Fernsehbossen wegen «übertriebener Gewalt» missfallen, denn die reanimierte Superheldin «töte, ohne mit der Wimper zu zucken». Wonder Woman als Jack Bauers Schwester? Das passt natürlich nicht, denn die von Lynda Carter verträumkörperte «Wonder Woman» in der zwischen 1975 und 1979 ausgestrahlten Serie kann keiner Fliege ein Bein krümmen. Als sie gezwungen ist, den Killer-Gorilla Gargantua aufs Kreuz zu legen, kniet sie sofort neben der von bösen Menschen aufgehetzten Kreatur nieder, um Erste Hilfe zu leisten. Schurken werden nie getötet, sondern geläutert, schlimmstenfalls ins Gefängnis gesteckt. Doch Hand aufs Herz, eine so friedfertige Wonder Woman wäre heute wohl noch spektakulärer durchgefallen.

Kann man die augenzwinkernde Comic-Verfilmung der verträumten Siebziger überhaupt mit dem knallharten Action-Thriller unseres illusionslosen Jahrhunderts vergleichen? Immerhin geht es in beiden um die Bekämpfung des Bösen ... Sag mir, wie du dir die Rettung der Welt vorstellst, und ich sage dir, wer du bist. Kann man Heroin mit einem Lollipop vergleichen? Während uns «24» in Ketten schlägt, versüsst uns «Wonder Woman» langweilige Minuten, bis es uns dann vielleicht zu klebrig wird. Brillantes Handwerk ist hier sicher nicht das angemessene Prädikat – eher schon: fröhlicher Dilettantismus. Ganz ohne Cliffhanger, mit abgeschlossenen (manchmal zweiteiligen) Episoden erzeugt «Wonder Woman» nicht Sucht, sondern gute Laune, wirkt in kleinen Dosen angenehm anregend, während sich nach vierundzwanzig Folgen «24» eine eigentümlich leere Katerstimmung einstellt.

Schon die Grundkonstellation ist – getreu der Comic-Vorlage aus den vierziger Jahren – eine Frucht der Phantasie: Wonder Woman ist eine unsterbliche Prinzessin, die vor langer Zeit mit ihrer Mutter Hippolyta und deren Amazonenvolk aus dem antiken Griechenland in die Karibik geflüchtet ist und auf der von Geographen nie entdeckten, männerfreien Insel «Paradise Island» ein arkadisches Leben führt. Erst als sie im Zweiten Weltkrieg den abgeschossenen amerikanischen Kriegshelden und Jet-Piloten Steve Trevor (gespielt von Lyle Waggoner) aus dem Meer rettet und nach Washington zurückbringt, erfährt sie vom heldenhaften Widerstand Amerikas gegen Hitlers Reich des Bösen und schliesst sich diesem Kampf an. Sie arbeitet als Trevors Sekretärin Diana Prince und verwandelt sich bei Bedarf in Wonder Woman, deren wahre Identität niemand kennt. In der Fernsehserie erfolgt die Verwandlung durch den «Spin»: Diana breitet die Arme aus und vollführt eine Piourette, die einen Lichtblitz erzeugt. Die strenge Unteroffizierin mit Haarknoten und knöchellangem Militärrock steht plötzlich mit wogender Mähne, in roten Stiefeln, blauen Cheerleader-Shorts mit weißen Sternchen und einem knappen Bustier da. Die Tiara im Haar lässt sich als Bumerang einsetzen, und wenn sie ihr goldenes Lasso um einen Feind schlingt, muss er die Wahrheit sagen – nicht umsonst war der geistige Vater der Comicfigur «Wonder Woman» der Psychologe William Moulton Marston, der auch einen Lügendetektor erfand.

Im Kostüm und mit dem Akzent eines All-American-Girls erledigt die sprungstarke Superheldin reihenweise Nazi-Schurken mit kantigen Kiefern und herrlich falschem deutschem Akzent. Die Kugeln prallen an den magischen Armbändern der Amazone ab, sie verbiegt Pistolenläufe und stoppt Panzer von Hand. Neue Superjets, chemische Geheimformeln, menschengemachte Erdbeben, der Kollaps der US-Wirtschaft, Aliens – es geht immer um Grosses. Einmal erfinden die Nazis sogar eine eigene Wunderfrau namens Fausta. Doch das Böse ist dieser Gegenspielerin von Männern implantiert worden. Letztlich kann Wonder Woman das gute Herz der Geschlechtsgenossin wecken. Oft lebt der Situationswitz der Serie vom Feminismus der Protagonistin – nicht umsonst heisst es im Titellied: «In your satin tights, fighting for your rights ...» Als Major Trevor sich einmal wundert, warum Wonder Woman immer weiss, wann sie am dringendsten gebraucht wird, erwidert ihm Diana Prince lächelnd: «Well, it could be feminine intuition.»

Mit Staffel 2 verlagert sich die Handlung ins Jetzt der Siebziger. Diana Prince ist nun Geheimagentin und arbeitet mit Steve Trevors Sohn (immer noch Lyle Waggoner) zusammen, unterstützt von einem bunt blinkenden Computer. Nicht mehr alle Folgen strotzen von phantasievollen und witzigen Einfällen. Die schönste ist vielleicht «Anschluss 77»: Eine Gruppe von Nazi-Veteranen und skrupellosen Wissenschaftlern schafft es, Hitler zu klonen, was mit einer Einstellung auf dessen Stiefel visualisiert wird, die langsam wieder zu zucken beginnen.

## Ironische Ikone

Der gewagte Vergleich von «24» mit «Wonder Woman» läuft auf ein nicht in erster Linie moralisches, sondern ästhetisches Unbehagen hinaus. Es geht nicht darum, dass eine Superheldin mit übernatürlichen Kräften die bessere Weltenretterin wäre als Jack Bauer. Sondern darum, dass wir, wenn wir fast nur noch Filme machen und sehen, die sich der Macht des Faktischen anpassen, den ästhetischen Genuss einengen.

Wieso sind wir heute so erpicht auf die Sackgassen einer vermeintlich zwingenden Wirklichkeit? Und wieso muss immer alles schnell, «spannend», «glaubwürdig» und «professionell gemacht» sein? Wieso verzichten wir auf die Freiheit, über etwas allzu dick Aufgetragenes den Kopf zu schütteln oder zu lachen? Ausgerechnet jetzt, wo die technischen Mittel für Spezialeffekte viel weiter entwickelt sind, lassen wir das Phantasie-Lustzentrum im Gehirn verkümmern. Humor, Glamour, entwaffnender Optimismus – all diese langsamen Freuden des Lebens sind nunmehr schwache Währungen.

Ironie und Pathos sind zwar auch Markenzeichen unserer Epoche – aber bitte sehr, immer fein säuberlich getrennt! Die Wonder Woman der siebziger Jahre war eine ironische Ikone oder eine ikonische Ironie. Sie lebte das Unmögliche, das im Möglichen schlummert. Oder umgekehrt?

Michael Pfister

