

Oliver Jahraus

## 'Plädoyer für die Todesstrafe' – ein Gesetz der Fernsehserie?

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22540>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jahraus, Oliver: 'Plädoyer für die Todesstrafe' – ein Gesetz der Fernsehserie?. In: *Medienobservationen*, Jg. 21 (2017). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22540>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2017/jahraus-plaedoyer-todesstrafe/>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Oliver Jahraus

## **„Plädoyer für die Todesstrafe“ – ein Gesetz der Fernsehserie?**

*Abstract: Die folgenden Überlegungen plädieren eben gerade nicht für die Todesstrafe, sondern untersuchen ein bestimmtes Muster von Storytelling, narrative Strukturen, die mit ihnen verbundenen Strategien der Normvermittlung und deren ideologische Implikationen im audiovisuellen Polizei- und Detektivgenre. Im Blickpunkt steht dabei eine bestimmte Art und Weise, Konflikte radikaler zu entfalten, bei der Polizisten oder Detektive (zumeist Männerfiguren, gelegentlich aber auch Frauenfiguren) entweder nicht mehr die Möglichkeit haben, den Verbrecher der Justiz zu übergeben, oder aber dieses Vorgehen sich als die schlechtere Option darstellt, und stattdessen entweder ein Kampf auf Leben und Tod stattfindet oder es besser gewesen wäre, den Verbrecher – in einem Akt von Lynchjustiz – selbst zu töten.*

Lange Zeit galt es in bestimmten Genrevarianten des Detektiv- oder Polizeifilms als ehernes Gesetz, dass der, der den Verbrecher jagt, diesen keinesfalls selbst richten darf. Ein auch philosophisch ausgeklügeltes Sujet wie in Dürrenmatts *Der Richter und sein Henker* verbot sich beispielsweise für den deutschen Fernsehkrimi. Instrumentalisiert bei Dürrenmatt der Kommissar einen verbrecherischen Polizisten, seinen Widersacher für eine Tat mit dem Leben büßen zu lassen, weil ein anderes Verbrechen nicht mehr gesühnt werden konnte, so führt der deutsche Fernsehkrimi den Kommissar bisweilen nahe an die Grenze heran, an der er seine Kompetenz und mithin das Ordnungs- und das Rechtssystem, dem er dient, überschreiten will, lässt ihn aber im entscheidenden Moment innehalten. Die dargestellte Welt wird die Gewaltenteilung in jedem Fall mimetisch treu reproduzieren.

Ich will mich nun auf jenen Punkt konzentrieren, an dem sich die fiktionale Welt mit der Erfahrungswelt des Rezipienten trifft. Das ist jener Punkt, an dem die Normen der fiktionalen Welt in den Normen der Erfahrungswelt des Rezipienten gespiegelt werden und wo die ideologischen Implikationen aus der Struktur einer fiktionalen Welt und den Handlungsoptionen, die sie bietet, manifest und erfahrbar werden. Solche Perspektiven hätte man vielleicht vor einigen Jahrzehnten noch als ideologiekritisch bezeichnet. Es lohnt wohl nicht, den theoretischen

Unterbau eines solchen Verfahrens noch einmal nachzuholen. Gleichmaßen mag es wohl müßig sein, den Gründen nachzuspüren, warum solche Fragen heute nicht mehr so prominent auf der Tagesordnung einer wie auch immer ausgerichteten Medienkulturwissenschaft stehen.

Es mag – diese Vermutung sei erlaubt – wohl auch am Erbe des Strukturalismus liegen, der dazu beigetragen hat, ein ausgefeiltes Vokabular für die immanenten Verstreungen und Konstruktionsprinzipien fiktionaler Welten zu entwickeln, aber deswegen eben gerade auch die Abgeschlossenheit solcher Welten im selben Atemzuge betonen musste. Ein solches methodologisches Prinzip darf man auch nicht gering schätzen, hilft es uns doch, fiktionale Welten ohne Kontamination mit irgendwie geartetem Erfahrungswissen von Rezipienten zu erfassen. Andererseits darf deswegen die Selbstverständlichkeit nicht vergessen werden, dass fiktionale Welten nicht im luftleeren Raum, will sagen: ohne intendiertes Publikum produziert und ohne Rückkopplung mit einem realen Publikum von diesem rezipiert werden.

Solche Brückenschläge zwischen der fiktionalen Welt und der Erfahrungswelt des Zuschauers sind vor allem unter dem Stichwort der Normvermittlung untersucht worden. In einem Text wird eine bestimmte Norm propagiert und praktiziert, so dass der Text dem Zuschauer ein Angebot liefert, diese Norm selbst zu übernehmen oder auch abzulehnen, je nachdem, wie der Wert, der durch diese Norm erreicht werden soll, im fiktionalen Raum eingeschätzt wird. Einfacher gesagt: Der positive Held folgt einer Norm, die einem Wert dient, der seinerseits positiv bewertet wird. Also wird der Zuschauer in die Situation gebracht, die Norm positiv zu bewerten – und damit befindet er oder sie sich schon an der Schwelle, die Norm für sich selbst zu übernehmen. Medienangebote, die sich an Kinder und Jugendliche richten, folgen vielfach diesem Schema.

Aber eben nicht nur Medien aus dem Kinder- und Jugendkulturbereich, sondern beispielsweise auch der Detektiv- und Polizeiroman und – mit Blick auf die letzten Jahrzehnte im deutschsprachigen Bereich – der Detektiv- und Polizeifilm zumal in der Vermittlungsinstanz des Fernsehens.

Nun gilt mein Blick in diesen Überlegungen genau der Abweichung von diesem Schema. Zunächst zu den narrativen Dispositionen: Gewöhnlich stehen der Kommissar (oder Polizist oder Detektiv) und der Verbrecher nur in einem funktionalen Zusammenhang, nicht in einem

persönlichen. Ersterer hat nichts mit dem zweiten zu tun, ihr Zusammentreffen ist also rein kontingent, sie begegnen sich als Gesetzesvertreter (in einem weiteren Sinne) und Gesetzesbrecher. Hierbei spielen Fragen der Gerechtigkeit noch keine entscheidende Rolle.

Will man nun den Konflikt zwischen diesen beiden Parteien radikalisieren, bieten sich mehrere narrative oder dramaturgische Elemente an. Eines der gängigsten Instrumente wird auch im gängigen Detektiv- und Polizeifilm genutzt; es lässt sich als Verhältnisbestimmung ausdrücken. Je hochrangiger die durch den Verbrecher verletzte Norm, umso intensiver und tendenziell emotionaler ist die Suche nach dem Verbrecher als ein erster Schritt zur Sühne, die sich immer am Rande der Rache bewegt. Wer seinen Geschäftspartner aus Geldsorgen umbringt, verletzt einen Wert, der nicht so hoch eingeschätzt wird, wie der, der bei einem Kindsmord verletzt wird. Gleichermaßen gilt: Je niedriger die Beweggründe, umso hochrangiger die verletzte Norm. Noch heute sollen sich daraus soziale Hierarchien in Gefängnissen ableiten lassen. Für fiktionale Welten gilt dieses Gesetz in jedem Fall. Allein daraus lässt sich ein weiteres Gesetz ableiten: Je hochrangiger die verletzte Norm, umso intensiver die Strafverfolgung, umso größer die Fallhöhe des Verbrechers, umso drastischer auch die erwartbare Strafe oder Sühne. Je mehr Hass der Rezipienten der Verbrecher auf sich zieht, umso unwahrscheinlicher ist es, dass er im Rahmen der dargestellten Welt glimpflich davonkommen kann.

Eine hochrangige verletzte Norm kann daher auch zu einem zweiten Element der Radikalisierung überleiten. Abermals liefert Dürrenmatt hierfür ein elementares Beispiel. Im Roman *Das Versprechen* (mittlerweile mehrfach verfilmt, zuletzt im Jahr 2001 von Sean Penn unter dem Titel *The Pledge* mit Jack Nicholson als Figur des Kommissars Matthäi, wie sie bei Dürrenmatt heißt) wird ein Kind ermordet. Der Kommissar, ob schon ganz andere Karriereperspektiven in Aussicht, macht die Aufklärung des Verbrechens zu seiner persönlichen Sache und gibt diesem Umstand einen markanten Ausdruck: Er verspricht der Mutter die Überführung des Täters (daher der Titel). Genau an diesem Punkt entsteht nun eben doch eine persönliche Beziehung zwischen Jäger und Gejagtem.

Andere Varianten bestehen darin, eine solche Beziehung tatsächlich oder biographisch zu stiften. So kann sich im Laufe der Ermittlungen herausstellen, dass der Kommissar eben doch persönlich betroffen ist,

zum Beispiel weil er selbst im Fokus des Täters steht oder sein Umfeld oder gar seine Familie, oder aber es kann sich eine solche Betroffenheit ergeben, weil die Tat einen ohnehin traumatisierten Ermittler neuerdings re-traumatisiert, ihn durch sein Verbrechen an ein früheres Verbrechen erinnert, in das der Ermittler sogar selbst als Opfer involviert war.

Durch solche Elemente wird die Voraussetzung geschaffen, dass die Jagd nach dem Verbrecher zu einem Konflikt zwischen Jäger und Gejagtem wird, und in der Eskalationslogik dieser Radikalisierung wird daraus potenziell ein Kampf auf Leben und Tod, den einer von beiden – in der Regel der gejagte Verbrecher – nicht überleben darf.

Nun gilt es, wieder einen Schritt zurücktreten, und genau jenen Moment zu betrachten, der als showdown inszeniert wird, das Zusammenreffen von Jäger und Gejagtem in einem Kampf auf Leben und Tod. An diesem Punkt stehen zwei Optionen zur Verfügung: Der Jäger lässt von seinem Kampf ab, er hat ja den Verbrecher besiegt, er übt selbst nicht das Geschäft der Rache oder der höheren Gerechtigkeit, er hält inne und führt nicht den tödlichen, finalen Schlag – oder aber er vollendet sein Geschäft, mehr oder weniger aktiv, indem er den Verbrecher tötet und somit richtet oder ihn in eine Situation bringt, in der der Verbrecher umkommt, zum Beispiel weil er beim letzten Fluchtversuch selbst zu Tode kommt.

Es würde sich wohl im Hinblick auf die ideologischen Implikationen lohnen, genre- und mediendifferenziert zu untersuchen, in welchen Medienangeboten und Medien die eine oder die andere Option gewählt wird: der Verbrecher wird nicht getötet, sondern der Justiz übergeben, oder aber der Verbrecher wird getötet. Das kann hier nicht näher beleuchtet werden. Stattdessen will ich noch einmal diese Situation hervorheben, in der sich diese beiden Optionen anbieten. Meine Hypothese lautet, dass diese Situation an Attraktivität für die narrative Entfaltung krimineller Sujets gewinnt – mit erheblichen ideologischen Implikationen.

Verstärkt wird dieses Interesse insbesondere durch die Veränderung narratologischer Dispositionen durch den Seriencharakter. Wird die Jagd nach einem Verbrecher als Sujet einer Serie entfaltet, gewinnt die Frage, welche Option am Ende ergriffen wird, Bedeutung für die potenzielle Fortsetzung der Serie und ihrer storyline. Im Blick stehen hier Serien wie: *Criminal Minds*, *Bones*, die *CSI*-Varianten, aber auch Krimiserien mit einem durchgehenden Plot wie *Broadchurch* oder *Happy Valley*.

Nehmen wir das zuletzt genannte Beispiel, eine britische Fernserie, die seit 2014 in zwei Staffeln zu je sechs Folgen ausgestrahlt wurde (eine dritte Staffel ist in Vorbereitung): Die Polizistin Catherine Cawood jagt Tommy Lee Royce, der an einer Entführung beteiligt war. Sie hat persönliche Gründe, ihn zu jagen, was den Konflikt, der sich in dieser Jagd ausdrückt, radikalisiert. Tommy Lee Royce hat vor Jahren Cawood's Tochter vergewaltigt und diese so in den Selbstmord getrieben. Am Ende der ersten Staffel stellt sie Tommy Lee Royce in einer dramatischen Szene, in der dieser auch noch droht, Cawood's Enkel, der mit Benzin übergossen ist, anzuzünden. In einem showdown gelingt es ihr, Tommy Lee Royce zu überwinden, aber sie tötet ihn nicht. Er wird der Justiz übergeben und kann in der nächsten Staffel aus dem Gefängnis heraus mittels Helferfiguren Cawood's Familie erneut bedrohen.

Hier wiederholt sich, was schon im singulären Film beobachtbar war: Gerät der Jäger in einen Kampf auf Leben und Tod, so ist dieser Kampf erst beendet, wenn einer von beiden Kontrahenten tatsächlich tot ist. Es reicht nicht aus, so ließe sich ein narratives Gesetz für die Inszenierung solcher Kämpfe angeben, den Feind nur zu besiegen, er muss vernichtet, er muss getötet werden. Der Grund ist einfach: weil er anderenfalls den Kampf fortsetzen und den unaufmerksamen, weil siegesgewissen Jäger nun seinerseits jagen und töten kann.

Überträgt man nun dieses Jagd- und Kampfschema auf das Kriminalgenre zumal unter seriellen Bedingungen, geht damit eine Delegation der Norminstanz der Justiz einher. Ein Verbrecher, der in diesem Schema der Justiz übergeben wurde, hört nicht auf, Verbrecher zu sein, hört nicht auf, weiterzukämpfen, wird versuchen, sich zu befreien, um den Kampf erneut aufzunehmen, oder wartet seine Freilassung ab, um den Jäger nun seinerseits endgültig zur Strecke zu bringen, oder aber er verändert die Parameter des Kampfes zum Beispiel über Mittelspersonen, um den Kampf weiterzuführen, technisch gesprochen: er verlässt das narratologische Schema nicht.

Das heißt aber: Die Jagd ist erst dann zu Ende, der Verbrecher ist erst dann final dingfest gemacht, wenn er getötet wurde. Die Frage nach der Gerechtigkeit ist keinem System überlassen, sondern in die Jagd selbst hineinverlagert. Der Kommissar, wenn man so will, ist immer auch schon der Henker, legitimiert durch nichts anderes als durch seine Jagd und ihre Eskalationslogik – aber eben dadurch auf sehr spezifische Weise legitimiert.

Wird diese Delegitimation des Rechtssystems explizit vorgeführt, wird explizit die Option gewählt, am Täter keine Rache zu üben, ihn nicht zu töten, ihn nicht final zur Strecke zu bringen, wird er also der Justiz übergeben und taucht also in der nächsten Folge, in der nächsten Staffel wieder auf, lassen sich erhebliche ideologische Implikationen feststellen: Die Justiz, das Rechtssystem ist nicht in der Lage, eine solche Jagd, einen solchen Kampf zu beenden, weil Jagd und Kampf auf einer ontologischen Ebene stattfinden, die bereits jenseits solcher Repräsentationen von Ordnungssystemen im fiktionalen Text angesiedelt sind.

Dadurch entsteht eine eigentümliche Doppelbödigkeit: Auf der Textoberfläche folgt der Jäger dem rechtsstaatlichen Prinzip; er oder sie ist nicht Organ des Rechtssystems und mithin auch nicht der Gerechtigkeit, sondern ‚nur‘ Vollzugsorgan. Aber auf der Tiefenebene entsteht auf implizite Weise ein anderes Argument: Recht und Gerechtigkeit klaffen auseinander, das Rechtssystem kann weder Gerechtigkeit schaffen noch Recht sprechen oder garantieren, der Täter ist dem Rechtssystem immer überlegen, weil er es beispielsweise versteht, seine Rechte zur Subversion des Rechts und auch der Gerechtigkeit zu nutzen.

Dass diese Logik fundamental einer rechtsstaatlichen Ordnung widerspricht, die man als juristischen Kontext einer Rezeptionssituation in unserem kulturellen Rahmen voraussetzen kann, verleiht dieser Beobachtung, wenn sie denn tendenziell richtig ist, einige Brisanz, weil sie einen Beitrag zu einer subtilen und unterschweligen Kritik eben dieser Ordnung liefert, indem sie ihre am stärksten radikalisierte Alternative inszeniert. Überträgt man diese Logik schließlich auch in die Koordinaten einer Normvermittlung, so wird eine Situation sichtbar, in der Gerechtigkeit nur möglich ist, wenn sie der Kommissar selbst in die Hand nimmt, denn wenn er es nicht tut, wird der Verbrecher nicht nur nicht aufhören, sondern den Kommissar selbst bedrohen. Die Norm, die sich vor dem Hintergrund dieses Schemas abzeichnet, lautet: Töte den Feind, bevor er dich tötet, und wenn du ihn nicht tötetest, wird er nicht aufhören, dir nach dem Leben zu trachten. Beziehungsweise, wenn man sie in die Strafologik des Rechtssystems überträgt: Der Kommissar muss das Todesurteil vollstrecken. Das würde ich – im Sinne einer immanenten Struktur der Normvermittlung – als ‚Plädoyer für die Todesstrafe‘ bezeichnen. Es bleibt zu untersuchen und zu beobachten, ob dieses Schema an Attraktivität gewinnt – und wenn ja, aus welchen Gründen.