

Thomas Wilke

„Everything will be fine.“

Erfahrungsextremismus und (Un-)Gerechtigkeit in der Fernsehserie Banshee.

„Klar es gibt Regeln, denen wir folgen.
Aber Gerechtigkeit, wirkliche Gerechtigkeit ist persönlich.
Das muss man manchmal mit eigenen Händen tun.“
Lukas Hood „Banshee“ (S2E9)

1 Einleitung

Etwas Wahrnehmen und etwas Erfahren sind zweierlei Dinge: Eine Erfahrung basiert auf einer sinnlichen Wahrnehmung, zugleich wird nicht jede sinnliche Wahrnehmung zu einer artikulierbaren Erfahrung. Sie ist subjektiv und verweist auf etwas Abgeschlossenes. Soweit sie artikulierbar ist, reflektiert sie etwas Abgeschlossenes. Schwierig wird es nun mit der Beobachtung von Erfahrungen, ohne dass dies zwangsläufig und instantan als Erfahrung zweiter Ordnung kategorisiert wird. Erfahrungsextremismus als Begriff möchte ich im Folgenden stark machen, da im fiktionalen Bereich des Films zwar realistische Anschlüsse gegeben sind, stets mit Übertreibungen gearbeitet wird und den Protagonisten Unzumutbares zugemutet wird. Von der Möglichkeit der Politik hin zu einer Politik der Möglichkeiten: Die Welt muss gerettet werden, ein Vergehen gerächt, ein Komplott aufgedeckt oder Gerechtigkeit (wieder) hergestellt werden. Das geht zwangsläufig nicht mit einem geregelten Tagesablauf oder Stimmungsschwankungen einher und entspricht so der medialen Eigenlogik von Filmen und Serien. Das Leben wird zu einer Geschichte, die erzählt werden muss, dramatisch verläuft und ein irgendwie geartetes Ende findet. Das Außeralltägliche wird im Fiktionalen alltäglich und das Alltägliche des Fiktionalen wird zu einer Tatsache und dabei außeralltäglich. Die filmischen Tatsachen gerinnen zu einer Faktizität, spätestens dann, wenn das Geschehen als Geschehen wahrgenommen und erfahren wird. Aus der Außeralltäglichkeit des Filmischen resultiert ganz allgemein eine Begehrenskulisse für den Zuschauer und die Rede von Problemlösungsstrategien oder gar „Erfahrungen auf Vorrat“, wie es Hans Otto Hügel mit Blick auf Unterhaltung tat¹, wird hier Lügen gestraft. In diesem Begehren, so ließe sich vermuten, werden nicht

¹ Hügel (1993, 131) hierzu: „Machen wir so in der Unterhaltung, besser beim Unterhalten, Erfahrungen auf Vorrat, so werden wir, weil wir diese weder aktuell pragmatisch nutzen (umsetzen) noch sofort intellektuell oder psychisch Konsequenzen aus dem Erfahrenen ziehen, von der Unterhaltung nicht bedrängt. [...] Zugleich aber sind wir nicht teilnahmslos, wenn wir uns unterhalten. [...] Unterhaltend behalten wir, die Rezipienten, den Umfang unserer Reaktion in der Hand.“ Auch die später vorgenommene Einschränkung auf „ästhetische Erfahrung“ vernachlässigt die Transformation von Erfahrung in der medialen Repräsentation als unterhaltendes Element.

gemachte Erfahrungen als quasi emotional erfahrbare zugänglich und/oder nachvollziehbar gemacht.

Im Folgenden will ich aus einer stärker medienwissenschaftlich orientierten Perspektive² heraus am Beispiel der Serie *Banshee* die inszenierten Begrifflichkeiten von Erfahrung und von Gerechtigkeit anhand von analytischen Zuspitzungen anschaulich machen. Der Begriff der Gerechtigkeit ist schon allein in der politischen Theorie mannigfaltig besetzt (vgl. Ladwig 2011), der Begriff der Erfahrung setzt stärker auf wahrnehmungspsychologische und philosophische Rahmungen sowie deren filmische Umsetzung. Gleichwohl ergeben sich aus beiden Begriffen handlungsspezifische Überschneidungen, die sich an der Metapher der Grenze und der Grenzüberschreitung orientieren. Dabei soll noch einmal ausdrücklich betont werden, dass die Auseinandersetzung die Serie in ihrer Fiktionalität ernst nimmt, um ihre Anschlussfähigkeit diskutabel zu machen. Die fiktionale Serie ist so keine Dystopie, sie knüpft durchaus an eine außerfilmische Realität an, verweigert sich aber der Vorstellung, Realität sei bis auf den Grund ein Rationalitätskontinuum und entspräche so einer prästabilisierten Harmonie, die es zu brechen gelte.

2 Ausgangspunkt und Grundkonstellation der Serie

Die Serie, erfunden von David Schickler und Jonathan Trooper und produziert von Greg Yanitanies zwischen 2013 bis 2016, beinhaltet 4 Staffeln, das sind 38 Episoden oder 1874 Minuten bzw. über 31 Stunden und gilt mit der vierten Staffel als abgeschlossen. Komplexitätssteigernd gibt es auf den DVDs umfangreiches Zusatzmaterial, das als Prequel filmisch sowie als Comic die Vorgeschichte einzelner Protagonisten unter dem Titel *Banshee Origins* erzählt.

Der Plot der Serie ist relativ schnell erzählt: Ein Ex-Häftling (Anthony Starr) kommt in die fiktive Kleinstadt *Banshee*³, Pennsylvania, und wird dort durch einen Zufall der neu

² Ein solcher Ansatz stellt den Zusammenhang von Medien und Kultur in den Vordergrund und bezieht in der Analyse die Ästhetik, die Technik, den institutionellen Charakter und die gesellschaftliche Funktion einzelner Medien, deren Zusammenhang und die Beziehungen zwischen Einzelmedien, auch in ihrer historischen Dimension, und das Verhältnis zwischen den Medien und Kommunikation mit ein. Vgl. Hickethier 2003, 455. Darüber hinaus erweitert sich der Fokus in einer begrifflichen Ausrichtung auf eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive, indem gesellschaftliche Funktionen von Medien nicht nur in der medialen Repräsentation quasi selbstreferenziell einbezogen werden, sondern Beziehungsebenen begrifflicher Konzepte wie Macht, Gewalt, Erfahrung etc., die potentiell auch subjektunabhängig gedacht werden können, mit berücksichtigt werden.

³ Die Wahl des Ortsnamen ist etymologisch im Irisch-Schottischen anzusiedeln und speist sich aus der keltischen Mythologie und dem Volksglauben, in dem eine *Banshee*, in der Bedeutung einer Frau aus dem Feenreich, eine Geisterfrau darstellt, deren Erscheinung einen bevorstehenden Tod ankündigt. Hermeneutisch könnte nach der Rezeption der Serie Lukas Hood als *Banshee* wahrgenommen werden, denn mit ihm kommt Chaos, Verwüstung,

zu ernennende Sheriff Lukas Hood. Er nimmt die Identität an und entscheidet sich zu bleiben, da er in Banshee seine Komplizin und Geliebte Ana (Ivana Milicevic) nach 15 Jahren Knast wieder findet. Er sucht sie und die Beute, die sie retten konnte und für die er seine Zeit absaß. Ana hat sich jedoch als Carrie Hopewell mit einer neuen Identität eine Familie aufgebaut, ist mit dem örtlichen Staatsanwalt Gordon (Rus Blackwell) verheiratet und hat zwei Kinder, die 15jährige Deva (Ryann Shane) und den 8jährigen Max (Gabriel Suttle). Der Ort Banshee selbst ist als Kleinstadtidylle durch die Amish geprägt, einer protestantischen Glaubensgemeinschaft, deren Wurzeln in der reformatorischen Täuferbewegung Mitteleuropas liegen. In unmittelbarer Nachbarschaft ist das Reservat des fiktiven Stamms der Kinoha, die als Ureinwohner pars pro toto ältere Rechte auf das Land und die Geschäfte geltend machen. Zudem wird die Stadt von Kai Proctor (Ulrich Thomson) dominiert, einem aus der Amish-Gemeinde verstoßenen Kriminellen, dessen illegale Hauptbetätigungsfelder in der Drogenproduktion liegen.⁴ Offiziell betreibt er einen Schlachthof und zwei Strip-Lokale, widmet sich aber auch dem Glücksspiel und zeigt im späteren Verlauf als Bürgermeister Ambitionen in der Politik. Mit dem Identitätswechsel kann Hood für alle anderen unerkannt in Carries Nähe bleiben und beginnt, die Sheriff-Rolle mit seinem eigenen Verständnis von Recht, Gesetz und Gerechtigkeit auszufüllen. Seine Doppelrolle als Dieb bleibt handlungsleitend, denn er dreht bis zum Schluss weiterhin ‚krumme Dinger‘. Damit steht die Serie für eine Auseinandersetzung mit Recht, Gerechtigkeit und Ordnung, indem in einem eher unkonventionellen Zuschnitt Funktionsweisen einer institutionellen Ordnung gebrochen und in Frage gestellt werden. Die Serie endet nach vielen kleinen und großen Katastrophen mit dem Tod von Kai Proctor; Hood sieht ein, dass er Ana/Carrie nicht bekommen kann und verlässt die Stadt, ebenso Deva und der dienstälteste Polizist Brock Lotus (Matt Servitto) wird endlich Sheriff.

Die Grundkonstellationen der im Folgenden kurz umrissenen Handlungsfelder konfigurieren im Wesentlichen das Diebes-Dreiergespann Ana/Carrie, Hood, Job (Hoon Lee), zu dem sich schließlich der Ex-Boxer Sugar (Frankie Faison) zugesellt. Die Serie spricht über diese Konstellation unterschiedliche charakterliche Ebenen an: Hood ist der Anführer der Bande, heckt die Pläne aus, ist Adrenalinjunkie und Grenzgänger,

Tod in die Stadt. Zu mythologischen Aspekten der Banshee vgl. Petzoldt, Leander (1990): Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. München, Beck.

⁴ Für Lucas Hood und für den Zuschauer wird Proctor durch den Barmann Sugar dialogisch eingeführt: „Wenn Du Kai Proctor bestehlen willst, dann kannst Du Dich auch gleich erschießen. [...] Was er nicht besitzt, das kontrolliert er. Was er nicht kontrolliert, macht er platt.“ S1E1, 30:30

aufgrund charakterlicher Ähnlichkeit zum Gangsterboss Mr. Rabbit (Ben Cross) dessen Konkurrent; Rabbits Tochter Carrie verkörpert als Mutter und Ex-Partnerin die emotionale Ebene, zugleich Whisky trinkend, Nahkampf und Kampfsport erfahren. Job ist als Transvestit und Hacker eher Sensualist und nimmt die Welt wesentlich nichtsinnlich auf der Grundlage von Algorithmen wahr. Er ist eine nicht greifbare Figur zwischen den Welten und zwischen den Geschlechtern, sowohl ästhetisch als auch sexuell, mal Draufgänger auf dem Motorrad, mal tunte Diva. Job tritt als sich maskierende Nichtperson auf, deren Grundlage Daten und Identitätswechsel sind. Sugar vertritt als Barbesitzer und Knastbruder den Typus ‚Alte Schule‘.

3 Konfliktlinien und -formationen

Die Serie ist sowohl staffelbezogen als auch staffelübergreifend mit Blick auf Konflikte und personeller Konfigurationen strukturiert. Mit dem Erscheinen von Hood und dem Annehmen seiner Rolle als Sheriff ist er automatisch in bestehende Konflikte der Kleinstadt involviert, so das erklärte Vorgehen des Bürgermeisters und einiger Polizisten gegen Kai Proctor und seine illegalen Geschäfte. Daraus ergeben sich über die Serie hinweg thematisch heterogene Konfliktformationen und -linien, die sich miteinander verquicken und auf personeller, lokaler und überregionaler Ebene verorten lassen:

1. Auf personeller Ebene, die mehr beinhaltet als eine Mikroebene, lassen sich insbesondere familiäre Konfliktsituationen beobachten, die äußeren Einflüssen ausgesetzt sind. So die im Vordergrund stehende Familie von Carrie, die zunehmend zerbricht, insbesondere als ihre Vergangenheit zutage tritt und Mr. Rabbit als Schwiegervater und Opa auftritt sowie Hood als Kindsvater von Deva bekannt wird. Das Scheitern der Ehe Gordon Hopewells zieht diesem förmlich den Boden unter den Füßen weg, er flüchtet sich in den exzessiven Rausch, indem er Pott raucht, übermäßig viel trinkt, Ablenkung im Strip-Lokal sucht sowie Arbeit und Kinder vernachlässigt.

Konfligierende Familiensituationen treten ebenfalls bei den Kinaho zutage, wenn es um die Übernahme der Stammesführung durch Alex Langshadow (Anthony Ruivivar) und den inneren Zusammenhalt geht, die Tradition und die in Banshee verfolgten finanziellen Stammesinteressen und die damit zusammenhängenden unterschiedlichen Konfliktlösungsstrategien. Bei den Amish ist es im Wesentlichen die Familie von Kai Proctor und die Intoleranz der Glaubensgemeinschaft bei kleinsten Vergehen, die zum Ausschluss führen. So wird das schwierige Wechselverhältnis zwischen Tradition und

Moderne, religiösem Eifer, individuellen Bedürfnissen und Entfaltungen insbesondere an Rebecca Bowman (Lili Simmons), der Nichte von Kai Proctor herausgestellt, die ihrem Onkel bezüglich krimineller Energien in nichts nachsteht, sondern diesen zu übertreffen versucht.

Zudem macht Hood jeden Fall durch seine Herangehensweise zu einem persönlichen Fall: Sein subjektives Gerechtigkeitsverständnis, das starke Rachemotive enthält, deckt sich nicht – und wenn dann nur sehr stark eingeschränkt – mit einem gesetzlichen Handlungsrahmen, auch wenn er amerikanischer Provenienz ist. Ein Beispiel (S1E3) soll das verdeutlichen: Der MMA-Kämpfer Sanchez ist zu einem Schaukampf für Proctor und die Kinaho im Kasino von Banshee eingeladen. Er misshandelt am Abend eine Frau, die er zu sich eingeladen hat. Diese kann fliehen und Sheriff Hood besucht sie im Krankenhaus. Das Gespräch zwischen den Beiden ist nur zu sehen, nicht zu hören und Hood fährt daraufhin zum Kasino. Er nimmt Sanchez nicht einfach fest, auch wenn er das als Amtsträger sagt und so den performativen Akt der Festnahme vollzieht. Er lässt sich vielmehr vor Publikum auf eine blutige Prügelei im Ring und im Saal ein, die letztlich dazu führt, dass Hood ihm vor einem schockstarrem Publikum einen Arm bricht und die Mittelhand aufreißt. Sanchez bleibt einfach im Kasino liegen, Hood lässt sich von Sugar ‚nach Hause‘ fahren. Für ihn ist dies sein erster Fall, der ihn als Sheriff in der Öffentlichkeit Banshees einführt und den er bezeichnend auf diese Art und Weise abschließt.

2. Auf lokaler Ebene, die stärker die autochthonen Strukturen der ins Bild gesetzten Gemeinschaft, deren Wirtschaft, Religion und des Rechts fokussiert, lassen sich im Wesentlichen folgende Konfliktlinien identifizieren: Proctor als Hauptakteur in verschiedenen illegalen Geschäftsbereichen: Drogenproduktion, Prostitution, Glücksspiel und sein Versuch, die unterschiedlichen öffentlichen Bereiche der Stadt zu kontrollieren. Das zeigt sich beispielsweise im Durchsetzen seiner Ansprüche gegenüber den Kinaho, die er gegeneinander ausspielt. Im Weiteren sind es die Amish in der Auseinandersetzung mit dem nichtreligiösen Rechtsgebrauch, als es bspw. darum geht, dass ein Amish-Lehrer einen Amish-Jungen bei einer Verabredung mit einem Kinoha-Mädchen erwischt (S2E2). Diese bringt er um, jenen quält er in einem Versteck, seinen Tod billigend in Kauf nehmend, um ihn zu bestrafen. Ein weiterer Gegenstand sind die Rechtsansprüche der indigenen Kinaho mit eigener Reservatpolizei. Das bedeutet, dass der Sheriff im Reservat keine Amtsgewalt hat und ein Übertritt entsprechende Konflikte provoziert. Die Rechtsansprüche zeigen sich aber auch insbesondere durch den Krieger

Chayton und seiner Redbone-Gang in einem skrupellosen und enthemmten Waffengebrauch, als sie das Polizeigebäude belagern und regelrecht zusammenschießen (S3E5). Ebenso lassen sich die gefestigten Nazistrukturen und ein zur Schau gestellter Rassismus vor Ort klar erkennen sowie ein religiöser Fanatismus, der sich in satanischen Ritualmorden offenbart (S4E7). Die millionenschweren und illegalen Geldtransaktionen im nahe gelegenen Camp Genoa motivieren Hood zum Einbruch und führen letztlich zu dessen Zerstörung(S3E10).

3. Überregional zu verortende Konflikte wählen Banshee zum Handlungsort: So findet der Gangsterboss Mr. Rabbit aus New York seine Tochter Ana/Carrie letztlich in Banshee und lässt seinen Enkel entführen. Das kolumbianische Drogenkartell, in das Proctor einsteigen will, ist vor Ort (S4E2), der sich selbst kaum noch bewegen könnende Dicke mit dem Truck, der Jason Hood durch das Land jagt, die Jagd nach Chayton, die nach New Orleans führt (S3E8), die diversen Recherchen des FBI in Banshee, das Auftauchen der Chaos verursachenden Motorrad-Gang (S1E5) oder die über 20 Monate dauernde Entführung von Job (S4E3). Diese Konflikte sowie die Ausflüge nach New York von Hood, Carrie und Job zeigen die Vernetzung und Anschlussfähigkeit von Banshee als Handlungsort und Provinznest.

Der Grundkonflikt der Serie liegt in der Ambivalenz der zugrunde liegenden Handlungsrolle: Der Dieb als Sheriff, die angenommene Identität als dauerhafte und vollständige Tarnung, die Namensgebung als Indiz auf der Metaebene: Lucas Hood vielleicht sogar als Robin Hood? Die Dopplung des Handlungsrahmens, denn während andere Polizisten nur ‚gut‘ kennen, sich dem Gesetz moralisch und juridisch verpflichten und vielleicht erst später korrupt werden, ist Lucas Hood von Vornherein ein Grenzgänger. Ebenso trifft die Dopplung auf Ana/Carrie zu und auf Proctor, der als Geschäftsmann im Schlachtwesen eine andere Rolle einnimmt, denn als Krimineller.

Diese und weitere Konfliktfelder der Serie basieren auf kulturellen Lebensformen (Liebsch 2011) und teilweise auf strukturellen Gemeinschaftserfahrungen und konstituieren strukturierende Erfahrungsgemeinschaften. Sie stehen als affektive Problemlösungen im Vordergrund, die subjektiven Dimensionen und mögliche, daraus resultierende Konsequenzen kommen nicht zum Tragen.

4 Erfahrungsextremismus

Die Frage nach Erfahrungen, nach erfahrungsbezogenem Wissen und Erinnerung aus einer Individualperspektive heraus kann über den Verlauf von Banshee nur im Einzelfall

als Tatsache konkretisiert und entsprechend eingeordnet werden. Erfahrung bezieht sich stets auf ein Objekt, in dem Sinn kann auch ein Subjekt zum Objekt einer Erfahrung werden, ohne dass damit Erfahrung zwangsläufig objektivierbar wird. George Bataille (2017, 22) geht noch weiter, indem er nach einer begrifflichen Differenzierung von Erfahrung dieser das Potential zuschreibt, Objekt und Subjekt miteinander verschmelzen zu lassen:

„Die Erfahrung erreicht schließlich die Verschmelzung von Objekt und Subjekt, indem sie als Subjekt Nichtwissen ist, als Objekt das Unbekannte. Sie kann dagegen die Aufregung der Intelligenz anbränden lassen: wiederholte Misserfolge dienen ihr nicht weniger als die endliche Fügsamkeit, auf die man sich gefasst machen kann.“

Den „Ort der Kommunikation, der Verschmelzung von Subjekt und Objekt“ sieht Bataille (ebd.) im „Sich selbst“. Erfahrung ist so grundlegend handlungsbezogen, sie lässt sich als ein Prozessresultat begreifen und ist so in einem weiteren Verständnis ereignisbezogen (vgl. Žižek 2014). Die interessante Frage ergibt sich dann ganz allgemein mit Blick auf den Film bzw. die Serie, wie Erfahrung erfahrbar gemacht und nicht nur ästhetisch umgesetzt wird. Byung-Chul Han (2014, 104, Herv. i. O.) bemerkt mit Verweis auf Michel Foucaults Ästhetik der Lebenskunst und die Rahmung durch Friedrich Nietzsche, Maurice Blanchot und George Bataille, dass

„[i]m Gegensatz zum Erlebnis [...] die Erfahrung auf einer Diskontinuität [beruhe]. Erfahrung bedeutet Verwandlung. [...] Subjekt-Sein bedeutet Unterworfen-Sein. Die Erfahrung reißt es aus der Unterworfenheit heraus. Sie ist der neoliberalen Psychopolitik des Erlebnisses oder der Emotion entgegengesetzt, die das Subjekt noch tiefer in sein Unterworfensein verwickelt.“

Dabei liegt der Fokus auf Erfahrungen, die in der narrativen Komplexitätsreduktion über eine reine Routinebestätigung des Alltags hinausweisen. Darüber hinaus gibt es die in der filmischen Gegenwart verortete psychische Verfasstheit der einzelnen Protagonisten, die im Handeln auf Vergangenes als erfahrungsgenerierende Diskontinuitäten verweist und zugleich als Rückblende das gegenwärtige Handeln verstehbar macht.

Kategoriale Erfahrungsbereiche wie Verlust oder Schmerz treten im Film in den Vordergrund. Sie lassen sich narrativ und dramaturgisch auf äußere Einflussfaktoren und innere Einstellungen zurückführen, kontextualisieren diese und stehen dabei in einem engeren Zusammenhang zu Körpererfahrung und Intensität. Denn sie markieren

als Erfahrung nicht nur eine Zäsur oder eine Unterbrechung, sondern ebenso eine Grenzüberschreitung in der Inszenierung des Unmöglichen, des Nichtsagbaren oder des Nichtvorstellbaren, das somit als eine Tatsache in der Welt ist.⁵ So spielt Gewalt fast zwangsläufig eine zentrale Rolle, die sich einerseits durch den Handlungsrahmen ergibt, – eben institutionell durch den Sheriff, das Police-Departement, den Staatsanwalt oder durch die Tradition des Kriegers bei den Kinaho – und andererseits durch die jeweilige Einstellung der einzelnen Akteure, das jeweils zu verfolgende Ziel und die handlungsstrategischen Ressourcen.⁶

Der spätere Lucas Hood wird dem Zuschauer kontextfrei als ein aus dem Gefängnis zu Entlassender vorgestellt, ohne Dialog, Textinsert oder Monolog aus dem Off.⁷ Die ersten Bilder der ersten Episode zeigen klassische Gefängnisbilder und dann im Close-Up den späteren Hood, der skeptisch blickend die Welt außerhalb des Gefängnisses wahrnimmt und forschen Schrittes losschreitet. Relevant und deshalb ins Bild gebracht ist die Überschreitung der Schwelle vom Gefängnis in die Freiheit, von der man noch nicht weiß, ob das wirklich die Freiheit ist. Zielstrebig ohne Ziel und ohne zu zögern geht er als jemand, der nichts weiter hat und nichts braucht: In Jeans und T-Shirt überlebensfähig aufgrund der Erfahrungen, die er gemacht hat, seines Wissens und seines Durchhaltewillens. Ohne Besitz scheint er jemand, der sofort Entscheidungen trifft, da er offensichtlich nichts zu verlieren hat. Das macht ihn unberechenbar. Und so hat er – noch Bier in einer Bar trinkend – Sex mit der Barkeeperin, um direkt im Anschluss ein Auto zu knacken und nach Manhattan zu fahren, um dort bei jemand scheinbar Bekanntem eine Information zu bekommen, die der Zuschauer noch nicht einordnen kann und um sich direkt im Anschluss eine wilde Verfolgungsjagd samt Schießerei mit jemandem zu liefern, der offensichtlich auf ihn gewartet hat und von Hood wiedererkannt wurde. Das sind alles andere als aufschlussreiche Integrationsbemühungen in den ersten sechs Minuten, aber zugleich Indiz über die

⁵ Als Setzung gelten hier die beiden ersten Sätze aus Ludwig Wittgensteins Tractatus (1993, 11): „Die Welt ist alles, was der Fall ist.“ sowie „Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.“ Diesen Ansatz verfolgt auch Markus Gabriel (2015, 94, Herv. i. O.), wenn er im Sinne eines spekulativen Realismus behauptet: „Alles Existierende erscheint in Sinnfeldern. EXISTENZ ist die Eigenschaft von Sinnfeldern, dass etwas in ihnen erscheint. Ich behaupte, dass Existenz nicht eine Eigenschaft der Gegenstände in der Welt oder in den Sinnfeldern, sondern eine Eigenschaft von Sinnfeldern ist, nämlich die Eigenschaft, dass etwas in ihnen erscheint.“

⁶ Anstelle einer ausführlichen Bezugnahme zum Gewaltdiskurs, vgl. Staudigl Michael (2015): Phänomenologie der Gewalt. Wiesbaden: Springer.

⁷ Passend hierzu im Durchschreiten der voneinander getrennten Welten die zweite Strophe aus Rainer Maria Rilkes Gedicht „Kindheit“ (1998, 456 f.): „Noch mahnt es uns –: vielleicht in einem Regnen, aber wir wissen nicht mehr was das soll; nie wieder war das Leben von Begegnen; von Wiedersehn und Weitergehen so voll ...“

angelegte Überlebensfähigkeit von Lucas Hood und der affektiven Dichte des Erfahrungshorizonts.

Lucas Hood gibt das Rolemodel für spezifische und nichtzögerliche Männlichkeitserfahrung. Kurz gesagt einem Machismo, der sich als natürlich, angeboren und unhinterfragbar gibt: Es gibt eine Situation, eine Gefahr, man geht da rein, koste es, was es wolle, geht wieder – mehr oder weniger unbeschadet raus – und danach gibt es Sex, das kognitive Belohnungsareal ist über den Adrenalinkick hinaus involviert und zufriedengestellt. Was will man mehr! Zugleich ist er als Charakter angelegt, der nicht viele Worte über sich und seine Vergangenheit macht und im Dialog eher ausweicht, als klar zu antworten und sich so eventuell angreifbar zu machen. Das, was er macht, macht ihn aus, und das, was ihn ausmacht, liegt in den Erfahrungen der Vergangenheit begründet. Er sorgt für Schutz von Schutzbedürftigen und wird zur Gefahr für Gefährdende. Hood schaut sich die Situation an und handelt, und zwar unmittelbar. Endlich mal einer, der nicht nur spricht und dessen Reden größer sind als seine Taten, sondern einer, der sich über sein Handeln versteht und nicht viele Worte darüber macht.⁸ Das stößt auf Unverständnis in der filmischen Umwelt, die Wissen will und deren Zugang zur Welt stärker verstand- und vernunftgeleitet ist.

Kai Proctor wird als machtvoller Gegenspieler unmittelbar nach Lucas Hood in der ersten Episode der ersten Staffel als Angeklagter in einem Prozesses vorgestellt, dessen Anklage eingestellt wird, zum Leidwesen von Bürgermeister Kendall und Staatsanwalt Hopewell, die damit als etwas verzweifelte und somit ungleiche Widerparts eingeführt werden. Das Recht steht zwar formal auf ihrer Seite, aber Proctor kennt die Spielräume, Schlupflöcher und notwendigen Hebel, um das Recht für sich instrumentalisieren zu können. Justitia schaut nicht hin. Der Antagonist Proctor ist jemand, der Wert auf Stil, Status, Prestige und Besitz legt. Darüber hinaus will er Einfluss und macht Einfluss geltend, will Kontrolle und Macht. Sein Blick auf die Welt ist anthropozentrisch, Probleme vermag er – auch für andere – „diskret zu lösen“, um Verbindlichkeiten herzustellen. Von den Amish und von seiner Familie verstoßen, wird er als jemand inszeniert, vor dem man Angst haben sollte, der aber zugleich einsam ist und diese Einsamkeit zu kompensieren versucht: Durch große Veranstaltungen bei sich, im Kasino oder zu bestimmten Anlässen, durch Frauen, deren Liebe und Sex käuflich sind, die also

⁸ Eine analoge Konstruktion des individualisierten Leadership findet sich in der Hauptfiguren James Keziah Delaney (Tom Hardy) aus Taboo (Regie: Tom Hardy, 2017) oder in Ragnar Lothbrok (Travis Fimmel) aus Vikings (Regie: Ken Girotti u.a., 2013-2018)

das Bedürfnis nach Nähe auf eine geschäftliche, distanzierte Ebene heben und so keine privaten Bindungen erfordern. Er ist kontrolliert und verliert nie die Fassung bzw. die Selbstbeherrschung. Kai Proctor als Figur lässt sich anthropozentrisch wahrnehmen, denn er hält die von ihm kontaminierte Umwelt für die Wirklichkeit, deren Spielregeln und Handlungsräume er definiert, als selbsternannter Schutzpatron gegenüber den Amish, als Drogenproduzent vor Ort, als tonangebender Akteur in der Auseinandersetzung mit den Kinaho oder als gleichberechtigter Partner des kolumbianischen Drogenkartells.

5 Grenzüberschreitende Erfahrungen

Der Alltag von Banshee wird zuerst nur marginal berührt vom Wechsel des Sheriffs, das hat vorläufig keinen Einfluss auf das alltägliche lokale Geschehen. Für den späteren Hood gibt es erst einmal keinen Alltag nach seiner Entlassung aus dem Knast, dem Vorfall in New York und seinem Ankommen in Banshee, alles ist auf Improvisation angelegt. Auch der Umgang mit den anderen Deputies benötigt eine hinreichende Abstraktion von seinen bisherigen Erfahrungen mit der Polizei.

Mit der Erfahrung des Neuen und dem Umgang mit neuen Situationen in einem gewohnten Setting geht die Erfahrung von Verlust einher. Die Erfahrung von Verlust ist in der Serie essentiell und existentiell für so ziemlich alle Akteure, sei er materiell oder immateriell. Jeder sucht nach anderen Wegen, diesen Verlust zu verarbeiten, zu kompensieren und weiter im Alltag bzw. in der jeweiligen Rolle zu funktionieren. Allerdings ist die Schwelle, an der es an die persönlichen Ressourcen geht, der Verlust reflektiert wird, bei jedem anders angelegt.

So hat Hood 15 Jahre seines Lebens verloren, die gemeinsame Beute, seine Liebe zu Carrie. Im Laufe der Serie endet die Beziehung zu Deputy Shioban (Trieste Kelly Dunn) tragisch, die menschlich und emotional als Neuanfang gedacht war, und schließlich hat er die Möglichkeit verloren, Vater zu sein. Deva verliert ihre erste Liebe Reed bei einem Rave durch gestreckte Drogen (S1E2). Hood, der mit seinem Team den Rave auffliegen lässt, bringt sie nach Hause und versucht sich im Trösten, indem er ihr erklärt, dass es zwar furchtbar sei, jemanden sterben zu sehen, es aber sinnlos sei und bleibe. Dafür bringt er eine eigene Verlustgeschichte ein, die vom Nachbarsjungen, der über die Schienen laufen sollte, dabei stolperte und vom Zug überfahren wurde. Er sei dabei der Idiot gewesen, der gewettet hätte, dass dieser Junge es nicht schaffen würde. Hier verquickt sich die Verlusterfahrung mit der nicht zu lösenden Schuldfrage. Ana verliert

als Carrie ihre Identität, ihre Vergangenheit und ihren Vater, sie kann nicht mehr zurück. Kai Proctor verliert seine Familie und die religiöse Gemeinschaft, zu der er schlussendlich wieder zurückkehrt, da er die Einsamkeit und die fehlende nichtkäufliche Anerkennung nicht mehr aushält. Zudem verliert er seine Nichte Rebecca, letztlich mit seinem Leben alles. Brock Lotus hat seine Frau verloren, die nicht mehr bereit war, eine Ehe mit einem Vollblutpolizisten zu führen; Shioban Kelly verliert ihr Haus und damit ihre Vergangenheit, Emmett (Demetrius Grosse) verliert seinen Glauben an ein Bestehen in der Gesellschaft als Schwarzer, er verliert sein ungeborenes Kind und kommt selbst um. Kurt Bunker (Tom Pelphrey) gibt den Glauben an die Nazi-Ideologie auf und versucht, gegen alle Widerstände als Polizist wieder in die Gesellschaft zurück zu finden. Dafür muss er den Verlust seines Bruders in Kauf nehmen.

Partiell klingt das Involvement an, wie einen der Tod bzw. ein Mord verändert, allerdings wird diese persönliche Auseinandersetzung im dramaturgischen Zusammenhang zu einer Marginalie. In Bezug auf die Frage nach Distanz und Nähe derartiger Erfahrungen schimmern die Grenzen des Darstellbaren, Sag- und Zeigbaren auf, zumal unter der Last der affektiven Konfliktdichte.⁹

Lucas Hood ist eine Figur, die nicht durch kampftechnische Raffinessen überrascht, auch nicht durch übermäßiges Muskelspiel. In der körperlichen Erscheinung ist er erst einmal eher unscheinbar, insbesondere im Vergleich durch die ihm gegenüberstehenden Gegner, sei es der Indianer Chayton, die Nazis, tumbe Hinterwäldler, hemmungslose Rocker, der Kung-Fu-kämpfende Proctor, der Knastalbino, der Schwergewichtsboxer: Stets zeichnet die Gegner eine überlegene Eigenschaft aus, gegen die Hood erst einmal nicht anzukommen scheint. Was ihm hilft, ist sein ungebrochener Willen und die körperliche Zähigkeit. Da er sich im Kampf jedoch nicht auf einen Sieg konzentriert, sondern sehr viel stärker darauf achtet, nicht zu verlieren und auf die Schwäche des Gegners achtet, wird er von seinen Gegnern immer auch unterschätzt. Dass er keiner

⁹ Vgl. hierzu Rancière (2006/2008, 16 f.), der in einem ästhetischen Zusammenhang eine Ordnung der Repräsentation modelliert, die einerseits eine bestimmte Ordnung in der Beziehung zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren herstellt und andererseits eine in der Beziehung zwischen dem Wissen und der Handlung. In der ersten Ordnung hat das Wort „in Form einer doppelten Zurückhaltung [...] das Wesen, sehen zumachen“. Das Wort dämmt die sichtbare Manifestation der Macht ein und bringt zugleich „zum Ausdruck, was in den Seelen verborgen ist, erzählt und beschreibt, was fern von den Augen ist.“ In der zweiten Ordnung geht es um das „Pathos des Wissens“, der „tragischen Identität von Wissen und Nichtwissen, von willensbestimmtem Handeln und erduldetem Pathos“. Ästhetisch ergibt sich der Effekt einer Verdichtung durch massiven Einsatz von Parallelmontagen: Räumlich die Gleichzeitigkeit von Handlungen, zeitlich durch die Vorwegnahme von Ereignissen, indem das, worüber gesprochen wird, in der Parallelmontage bereits passiert. Künftige Ereignisse, die besprochen werden, passieren im Moment der Absprache. Zugleich ist eine durchgehende Reduktion auf das Ereignishafte beobachtbar.

Prügelei ausweicht und stark adrenalinanfällig ist, zeigte er bereits vor seiner offiziellen Amtseinführung in der ersten Episode. Die Rückblenden konzentrieren sich vor allem auf die Zeit im Knast und kurz davor; später ist es die Ausbildung, die ihn zu dem macht, was er geworden ist: Das Brechen seines Willens bis hin zur Verleugnung des Vaters als integre Person. Im Ergebnis führt das beobachtbar gegenüber sozialen Kontakten zur Abschottung.

Die gemachten Erfahrungen der jeweiligen Protagonisten führen nicht zwangsläufig zu einer Moral des Besseren, auch wenn der Wunsch nach dem Guten, die Hoffnung immer wieder artikuliert wird. Die gemachten Erfahrungen bleiben wertungsfrei, denn es geht ja weiter in der Handlung. Sie werden nicht rückgebunden an einen normierten Handlungsrahmen, der für alle verbindlich ist und mit entsprechenden Konsequenzen aufwartet. So kann sich Proctor immer wieder dem Gesetz entziehen, wie auch bei Hood in der Amtsausübung alles durchgeht bzw. dieser formal unterworfen wird. Dass hierbei ein spezifisch nichtfiktionales Verständnis der Befugnisse eines Sheriffs bzw. eines Polizisten zugrunde liegt, zeigen die aktuellen Freisprüche amerikanischer Polizisten bei Gewaltanwendung in der Amtsausübung. Insoweit verschiebt sich die Grenze des Erträglichen, des Zumutbaren für Akteure und Zuschauer immer weiter, bis letztlich in der vierten Staffel das irrationale Moment des satanisch Bösen handlungsleitend für Hood und die extra angereiste FBI-Agentin wird.

6 Recht und Gerechtigkeit

Recht und Gerechtigkeit stabilisieren gesellschaftliche Ordnungsstrukturen, geben Rückhalt, definieren Spielräume, Grenzen, ermöglichen ein Leben nach vorgegebenen Mustern. In der Serie begegnen wir unterschiedlichen Rechtsauffassungen – übergeordnet sind es unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen, die zusammenleben: Die durchschnittliche amerikanische Kleinstadt, hauptsächlich vertreten durch Staatsanwalt, Bürgermeister und Polizei; die Amish als eingewanderte Religionsgemeinschaft sowie die Kinaho als Ureinwohner. Persönlich sind es dann weiter zu differenzierende Rechtsauffassungen und damit zusammenhängende Handlungsrollen: die Kai Proctors als Unternehmer und Privatmann, die des Polizisten Lotus Brock, die von Lucas Hood als Dieb und als Sheriff, die des Staatsanwalts Gordon, die des Gangsterbosses Rabbit etc.

Das Reden über Gerechtigkeit birgt immer auch ein Reden über Ungerechtigkeit. Recht haben und Recht durchsetzen sind zweierlei Dinge. Reklamiert ein Einzelner ein Recht

für sich und fordert allgemeine Zustimmung, dann ist dies eine Referenz auf eine kollektiv bindende Regelung, die für alle Adressaten zumindest akzeptabel sein muss, um eine Form von Allgemeingültigkeit beanspruchen zu können. So wird Gerechtigkeit, als Ergebnis einer das Recht durchsetzenden Instanz, zu einer „Grundnorm des Politischen“ (Ladwig 2011, 109). Dabei ist ein Konsens über das, was tatsächlich gerecht ist, nur schwer herzustellen. Die Grundproblematik von Gerechtigkeit bezieht sich auf die objektivierbaren Ausgangsbedingungen, die Perspektive und zur Verfügung stehenden Mittel. Formal definiert bereits Platon im Buch IV seiner Politeia das Gerechte: *sum cuique* – Jedem das Seine. Er bezog sich hier neben einer gewissen Verteilungsgerechtigkeit auch auf die Fähigkeiten eines jeden Einzelnen entsprechend zu handeln. Die von Aristoteles im fünften Buch der nikomachischen Ethik vorgenommene formale Erweiterung um die Angemessenheit mit Blick auf Strafe und Tauschwert eines Gutes fördert das Problem des fehlenden Maßstabes zutage. Diese Frage durchzieht die gesamte Serie: Was ist der jeweils angemessene Maßstab für eine gerechte Rache, für das Durchsetzen eigener Interessen, seien sie ökonomischer, emotionaler oder politisch-ehrgeiziger Natur, für das Durchsetzen der Interessen des Gemeinwohls oder dem Bewahren von Traditionen? In Banshee werden sowohl verbindliche Handlungsrahmen einer funktionierenden Gesellschaft wie auch deren Grenzen immer wieder in Frage gestellt. Jede handelnde Partei entwirft andere Zielsetzungen, andere Strategien des Durchsetzens und verfügt auch über ganz unterschiedliche moralische, finanzielle, materielle und immaterielle Ressourcen. Eine der Gerechtigkeit im Diskurs der Philosophie zugrunde liegende Gleichheit wird in der Serie immer wieder durch die Akteure konterkariert.

Betrachtet man die Ausgangssituation der Serie, so liegt es nahe, die seit den 1970er Jahren vieldiskutierte „Theorie der Gerechtigkeit“ von John Rawls zu bemühen. Rawls nimmt einen fiktiven Urzustand an, in dem die Subjekte eine gerechte Ordnung miteinander verhandeln, um Freiheitsrechte mit einem sozialen Ausgleich zu verbinden. Alle Beteiligten diskutieren vorurteilsfrei ohne egozentrisches Vorurteilsstreben Einzelurteile und prinzipielle Überzeugungen über das Gerechte übereinstimmend, widerspruchsfrei und kohärent. Das gelingt unter anderem mit dem von Rawls so benannten „Schleier des Nichtwissens“ über die besonderen Fähigkeiten und gesellschaftlichen Positionen des jeweils anderen.¹⁰ Mit diesem Unwissen über den

¹⁰ Rawls (2006, 78) reformuliert in „Gerechtigkeit als Fairneß“ seine Position in Bezug auf eine faire Ausgangssituation nach dem Differenzprinzip folgendermaßen: „a) Jede Person hat den gleichen unabdingbaren

anderen können im ersten Schritt in der Tat nur allgemeine Überlegungen über das für alle Vorteilhafteste anstellen.

Lucas Hood kommt als neuer Sheriff in eine ihm unbekanntere Stadt, die Stadt weiß nicht, was sie sich für einen Sheriff eingekauft hat. Und so ermöglichen dieser Umstand und der „Schleier des Nichtwissens“ für Hood durchaus einen verfassungsgebenden Neuanfang in Banshee. Und auch für andere Akteure in Banshee selbst: Die Polizeidirektion mit einem neuen Sheriff, der Bürgermeister, der mit dem Sheriff gegen Proctor agieren will, Proctor selbst, der in dieser Situation mit dem neuen Sheriff einen Anschluss an die vorangegangenen Beziehungen herstellen will, um weiter so agieren zu können. Im vorgegebenen Handlungsrahmen erscheint so tatsächlich ein Verhandlungsspielraum, der sich jedoch vielmehr als ein Spannungsfeld entpuppt. Denn die Rechnung geht für niemanden wirklich auf, der Job des Sheriffs ist für Hood ja der Grund, um Carrie und seiner Tochter, wie sich bald herausstellt, nahe zu sein. Um die Beute geht es ihm irgendwann nicht mehr. Die Ausübung des Jobs und die Umsetzung des Rechts geraten zum Bühnenstück, da Hood im Grunde genommen keine Ahnung von den internen Verwaltungsabläufen eines solchen Postens hat und selbst das vom Police Departement akzeptiert wird. Er verkörpert eher den Typ Sheriff im wilden Westen, der als alleinige rechtliche Kontrollinstanz Gerechtigkeit dem Bauchgefühl nach durchsetzt. Eine Identifikation findet letztlich statt, denn in der dritten Staffel spricht er ernsthaft von der Ausübung seines Jobs und erntet entsprechend Hohn von Job, da er sich nicht von seiner Rolle als Dieb lösen kann. Die Doppelrolle wird zum Konflikt, den er letztlich nur lösen kann, indem er Banshee verlässt. Die Doppelung des Daseins/des Seins erkennt als einziger Sugar als ehemaliger Knastbruder und von Beginn an Eingeweihter, da in seiner Bar der wirkliche Lucas Hood ums Leben kam.

Kai Proctor wird als smarterer, distinguiertere Geschäftsmann eingeführt, dessen Ruf ihm vorausseilt. In der ersten Episode der ersten Staffel erscheint er im Gericht, in Sugars Bar und während der Auseinandersetzung zwischen Einheimischen und den Amish beim Holztransport als in sich ruhend und überlegen. Letztere löst er durch seine Präsenz, ohne Drohgebärden oder Gewalt zu benötigen mit ruhiger Stimme, die Einheimischen

Anspruch auf ein völlig adäquates System gleicher Grundfreiheiten, das mit demselben System von Freiheiten für alle vereinbar ist. b) Soziale und ökonomische Ungleichheiten müssen zwei Bedingungen erfüllen: erstens müssen sie mit Ämtern und Positionen verbunden sein, die unter Bedingungen fairer Chancengleichheit allen offenstehen; und zweitens müssen sie den am wenigsten begünstigten Angehörigen der Gesellschaft den größten Vorteil bringen.“ Banshee zeigt gerade mit einem Charakter wie Kurt Bunker, einem ehemaligen Nazi, der sich als Polizist um Reintegration bemüht, dass die Rollenambivalenz und Erfahrung von Lukas Hood mehr in Bunker sieht als seine unmittelbare Umgebung, die sich von der massiven Tätowierung abschrecken lässt.

helfen sogar auf seine Frage hin den Amish beim Holzverladen. Gleichwohl wird einer der Beteiligten, Mr. Moody, von Proctor zum Schlachthof zum Gespräch gerufen. Der Grund ist die Beleidigung, die er gegenüber einem Amish tätigte, der ausgerechnet Proctors Vater war. „Die Amish in Pennsylvania lassen sich nicht beleidigen.“ Der sich anschließende Gewaltausbruch kommt unvermittelt und mit einer Härte, die die potentielle Gewaltbereitschaft nur erahnen lässt. Proctor schlägt sein Gegenüber mit dem Bolzenschussgerät nieder, kniet über ihm und schlägt ihm wiederholt und mit aller Wucht ins Gesicht. Alle Anwesenden bleiben erstarrt stehen, das Hemd ist mit Blut bespritzt und die Kamera bleibt auf Distanz. Die Wucht der Schläge dringt über den Sound in den Zuschauer. Zur in keinem Verhältnis stehenden Prügel als Bestrafung kommt die Erniedrigung hinzu, indem Proctor den am Boden liegenden Mann auffordert, sich seine Zähne wieder „ins Maul zu stopfen und sich zu verpissen“. Filmästhetisch wird das durch eine Unschärfeverlagerung unterstützt, die die blutige Hand Proctors fokussiert und den Mann so lange unscharf lässt, bis er sich vom Boden erhebt. Für Proctor selbst ist der Vorgang abgeschlossen, nicht einmal ein Zeichen von innerer Erregung wird sichtbar. Gleichwohl lässt die Anschlusszene den Schluss zu, dass es sich in der kausalen Rückführung auf die Beleidigung seines Vaters und dessen vehementes und alles andere als leichtfallendes Nichtbeachten Proctors Lindenblatt darstellt. Denn er kommt in seine Villa und beordert von zwei offensichtlich auf ihn wartenden leicht bekleideten Frauen eine zu sich, die vor dem Sex mit ihm eine Amish-Haube aufzusetzen hat. Diese Kompensation im Rollenspiel verweist bereits zu Beginn auf den Status des Ausgestoßenen und die Beschädigung des Vater-Sohn-Verhältnisses. Ein Bereich, der die hier vorgestellten Perspektiven von Gerechtigkeit und Erfahrung verbindet, ist der Rassismus. Emmet ist als schwarzer Cop Teil des Teams, zu dem Hood als Sheriff stößt. Alltäglicher Rassismus wird eher beiläufig thematisiert, so auch seine Motivation Cop zu werden. Emmet wollte nicht so hilflos da stehen wie sein Vater. Beschimpfungen prallen äußerlich zwar an ihm ab, auf Nachfrage Hoods meint er, er hätte ‚ihnen‘ vergeben. Die Eskalation bahnt sich aber an als die Nazis, die in Proctors Drogengeschäfte verwickelt sind, sich nach einer ‚körperlichen Befragung‘ an Emmet rächen wollen und seine schwangere Frau auf offener Straße niederschlagen. Dieser Vorfall und der damit zusammenhängende Verlust des ungeborenen Kindes führen zu einer radikalen Gewaltspirale, die arretierten Nazis werden von Emmet brutal zusammengeschlagen, ein Überlebender erschießt schließlich Emmet und seine Frau, nachdem diese Banshee verlassen haben, was wiederum dazu führt, dass Hood, Morgan

und Shioban den Nazi verfolgen und in einem Akt von Selbstjustiz erschießen. Die Rache an den Nazis veranlasst Emmet, den Polizeidienst zu quittieren, was sich rechtsstaatlich und moralisch durchaus positiv bewerten lässt, geht man von einer ‚gerechten Strafe‘ für die Täter aus. Gleichwohl gibt es eine reflexive Dialogebene zwischen Hood und Shioban (S2E9, 28:29), die versuchen, den Vorfall einzuordnen und zu verstehen:

„Shioban: Wie konnte er nur so die Beherrschung verlieren?
Hood: Hat er nicht; er hat eine bewusste Entscheidung getroffen. Sie haben seine Familie angegriffen, dafür mussten sie bezahlen. Er musste es selbst tun. [...] Es gibt einen Punkt, da würde jeder von uns so wie Emmet reagieren. Es ist nur eine Frage der Situation, da wiegen die Umstände schwerer als die Konsequenzen. Klar es gibt Regeln, denen wir folgen, aber Gerechtigkeit, wirkliche Gerechtigkeit ist persönlich. Das muss man manchmal mit eigenen Händen tun.“

Dieser Dialog ist einer der wenigen Dialoge in der gesamten Serie, der unmittelbares Gewaltgeschehen aufgreift und darüber versucht, ein Gerechtigkeitsverständnis zu artikulieren.

Die gezeigten und inszenierten Ungerechtigkeiten erfordern eine Form von Gerechtigkeit, die der Hauptheld Hood liefert, um so – auch in unkonventioneller Art und Weise – eine Form von Identifikation für den Zuschauer zu ermöglichen. Es gilt nach wie vor: So wie er das macht, würde ich mir das nie getrauen, aber einer muss es ja schließlich machen und es wird schon alles gut. Geltendes Recht wird dabei zur Interpretationssache, dessen Spielraum im Rahmen des jeweils scheinbar objektiv Guten verhandelbar ist. Dass dies offensichtlich unproblematisch bei der Rezeption ist, entspricht dann auch der Gewöhnung an audiovisuelle Erzählstrategien.

Dabei vermittelt die Serie einen Eindruck an Intensität, sie ist intensiv, in dem Sinne, als dass außeralltägliche Erfahrungen in anschlussfähigen Wirklichkeitssegmenten überspitzt, überhöht, marginalisiert inszeniert und so erzählt werden. Der Körper und sein Verhältnis zu Schmerzen, als Körperschmerz, spielen eine zentrale Rolle. Es gibt keine oder nur kaum Aushandlungsprozesse, immer geht es zielgerichtet auf eine Aktion, an deren Ende etwas explodiert, jemand stirbt oder zumindest ein Blutbad zu sehen ist. Es sind stets direkte Entscheidungen ohne Abwägen von Konsequenzen. Und so geht es in dieser Form inszenierter Körperlichkeit zudem um das Verlangen, den eigenen Körper zu spüren, auch wenn das zumeist in der Serie ohne größere und sichtbare Spuren bleibt. Hood humpelt vom Schlachtfeld, oft zu Klump gehauen, ist aber

kurz darauf wieder fit. Die Funktionalität des Körpers wird nur wenig bis kaum beeinträchtigt oder zur Disposition gestellt. Intensität ist nicht per se und an sich gegeben, sondern eine Folge durch das Auslassen von Leerräumen, die mit der Erwartungshaltung des Zuschauers korreliert, etwas müsse doch gleich passieren.¹¹

7 Fazit

Gerechtigkeit impliziert die Rede vom Guten, wenn das Streben nach Gerechtigkeit bedeutet, Ungerechtigkeit auf ganz unterschiedlichen Ebenen zu vermeiden, auszubalancieren, zu sühnen/zu bestrafen. „Alles wird gut“ impliziert die Rede von Erlösung, transzendiert das Gegenwärtige. Das was ist, ist nicht zwangsläufig und aus sich heraus gut, doch das Künftige scheint besserer Natur, dafür lohne es sich, durchzuhalten, zu kämpfen, es ist aus sich heraus als das Gute erstrebenswert. Damit wird das Gute zirkulär zu einem Anwalt des Gerechten und politisch. Lukas Hood ist der von außen Kommende und die heimische Idylle Banshees störende Gute und der scheinbare Gute vor Ort wird als der eigentliche Böse enttarnt. Das ist am Ende etwas holzschnittartig, liegt aber vielleicht auch daran, dass sich das Thema der Serie zu stark auf eine Gewaltinszenierung konzentriert, die nur wenig bis nichts mit dem Erfahrungshaushalt der Akteure macht und sich in der vierten Staffel erschöpft hat. Die Konflikte erscheinen am Ende nur noch in ihrer extremen Erscheinung – Nazis und Satanismus – eingebettet in eine kollaborative Mordaufklärung narrativ tragfähig. Gleichwohl bleibt die Konfliktdichte affektiv, sowohl was die zu machenden Erfahrungen der Akteure als auch der individuelle und institutionelle Zugang zu Gerechtigkeit angeht. Denn nahezu jede Episode wartet mit einem Kampf, einer zerstörerischen Aktion oder einem Coup auf, der das bisherige Geschehen zu überschatten versucht. Gerade die vielen kompromisslos und diskursfrei inszenierten Kämpfe setzen auf einen Effekt, der sich nicht mehr zwangsläufig dramaturgisch herleiten oder begründen lässt, sondern eher als gewaltpornographisches Alleinstellungsmerkmal fungiert. Damit werden Grenzen des Erfahrbaren nicht etwa ausgelotet, bestimmt, ästhetisiert oder erfahrbar gemacht, sondern von vornherein in Frage gestellt, bewusst überschritten und so als

¹¹ Mithin entspricht das auch Tristan Garcias Überlegungen, wenn Lebensintensität verloren ginge und zugleich gewählt werden müsse, was ethisch am besten sei: „Ein *moralisches* Leben ist ein Leben, das gewissen moralischen Idealen folgend gelebt wird. Es ist ein bestimmtes Leben. Ein ethisches Leben ist ein Leben, das - ganz gleich, welche moralischen oder politischen Ideale es bestimmt – für den, der es führt, nicht das Gefühl reduziert, am Leben zu sein. In dieser Sichtweise kehrt die Ethik von Zeitalter zu Zeitalter stets wieder, um zwischen der Kolonisierung unseres Lebens durch unser Denken und unseres Denkens durch unser Leben zu vermitteln und zu entscheiden. Und an dem Punkt, an den wir gelangt sind, ist es gerade diese ethische Entscheidung, die unmöglich geworden ist, wie uns scheint.“ (2017, 180, Herv. i. O.)

Tatsache außeralltäglich in eine Alltäglichkeit eingebettet. Der narrative, dramaturgische und ästhetische Erfahrungsextremismus selbst verkommt zu einem unterhaltenden Effekt, der durch seine reflexive Distanz unhinterfragt bleibt.

Banshee thematisiert Dimensionen des Politischen, und zwar ganz wesentlich auf der Ebene der Exekutive. Die Polizei repräsentiert die Staatsgewalt und hat die Staatsräson durchzusetzen. Das ist in Amerika noch deutlich anders angelegt als bspw. in Deutschland, schon allein, was den Schusswaffengebrauch angeht. So ist das Police-Departement, auch in der amerikanischen Kleinstadt, ein aufrechter Vertreter einer stabilen und zugleich stabilisierenden Ordnung. Nur wenn man daran und an das Gute glaubt, an das Gute an sich und an das Gute des gesetzlichen Rahmens, so wie Lotus Brock, kann man dies umsetzen. Selbst dann, wenn der gesetzliche Handlungsrahmen immer wieder für Einschränkungen und Enttäuschungen sorgt: Das Leben ist eben nicht widerspruchsfrei. Basisdemokratische Prinzipien und Rechtsstaatlichkeit hebt die Serie aus, individuelles Rechtsempfinden wird zum Maßstab souveränen Handelns, Rechtsanwendung ist Interpretationssache, insbesondere wenn politische und wirtschaftliche Vorteile auf der Hand liegen. Die Antagonisten besetzen einen scheinbar rechtsfreien Raum, in dem sie letztlich scheitern. Das Scheitern der Antagonisten ist endgültig, denn es sterben letztlich bis auf wenige Ausnahmen alle. Die Gerechtigkeit hält Ungerechtigkeit temporär aus, subjektive Gerechtigkeit setzt sich durch, wenn es dem Guten dienlich ist. Erfahrungsextremismus bedeutet zwar eine Grenzüberschreitung, bspw. die Selbstjustiz der Polizisten am Polizistenmörder und die damit verbundene Aufgabe des Glaubens an eine rechtsstaatliche Lösung, man kann aber immer noch zurück, wenn man sich einen guten Kern bewahrt. „Everything will be fine“ – ein Satz der häufig von den unterschiedlichsten Protagonisten in der Serie fällt – meint damit auch, dass der Glaube an das Gute über die gemachten Erfahrungen hinaus invariant ist.

8 Literatur

Aristoteles (2000): Die Nikomachische Ethik. Hrsgg. v. Olof Gigon, Hamburg DTV

Bataille, George (1954, 2017): Die innere Erfahrung. Berlin: Matthes & Seitz

Certeau, Michel de (1988): Kunst des Handelns, Merve Verlag, Berlin.

Gabriel, Markus (2015): Warum es die Welt nicht gibt. München: Ullstein.

Garcia, Tristan (2017): Das intensive Leben. Eine moderne Obsession. Berlin: Suhrkamp.

- Han, Byung-Chul (2014): Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken. Frankfurt am Main: Fischer
- Hickethier, Knut 2003: Medienkultur. In: Bentele, Günter; Brosius, Hans-Bernd; Jarren, Otfried (Hrsg.) 2003: Öffentliche Kommunikation. Handbuch Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 435-457.
- Hügel, Hans-Otto (1993): Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie. In: montage/av 2/1993.
- Ladwig, Bernd: Gerechtigkeit. In: Göhler, Gerhard, Iser, Matthias, Kerner, Ina (Hrsg.) (2011): Politische Theorie. 25 umkämpfte Begriffe zur Einführung. Wiesbaden: VS. S. 109-125.
- Liebsch, Burkhard (2011): Kulturelle Lebensformen – Zwischen Widerstreit und Gewalt. In: Jaeger, Friedrich, Liebsch, Burkhard (Hrsg.) (2011): Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Stuttgart: Metzler, S. 190-206.
- Platon (1989): Der Staat. Über das Gerechte. Übers. V. Otto Apelt. Hamburg: Felix Meiner.
- Rancière, Jaques (2006/2008): Das ästhetische Unbewußte. Zürich: diaphanes.
- Rawls, John: Gerechtigkeit als Fairneß. Ein Neuentwurf. Hrsg.: Erin Kelly. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006
- Staudigl, Michael (2015): Phänomenologie der Gewalt. Wiesbaden: Springer.
- Wittgenstein, Ludwig (1984, 1993): Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Žižek, Slavoj (2014): Was ist ein Ereignis. Frankfurt am Main: Fischer