



Open Library of Humanities

»We're all haunted by our choices« – die Verhandlung ethischer Leitlinien in SNOWPIERCER

Sophia Mehrbrey, Universität Heidelberg, DE, sophia.mehrbrey@gmx.de

The series SNOWPIERCER (2020–) deals with the social restructuring processes on board the Snowpiercer. This paper investigates the socio-political structures of the train and the modalities of the protagonists' ethical decision-making. In a world frozen to -120°C , the last humans seek to survive on this 1001-wagon-long train, whose constant movement is the guarantor of the energy supply necessary to withstand the cold. The series takes up collective ethical questions and discusses them within the framework of a dystopian scenario. In doing so, the series confronts two antagonistic heroes, whose actions are emblematic of two completely different ethical world views. While Andre Layton strives for social justice and freedom for the train's underclass, Melanie Cavill pursues a system-ethical approach that gives top priority to the smooth running of operations. The study will emphasize a gender studies perspective as the invention of Cavill as a female leader is of particular interest for the analysis of decision-making.



Die Serie *SNOWPIERCER* (US 2020–, Idee: Josh Friedman, Graeme Manson), die lose auf dem gleichnamigen Film (KR/US 2013, Regie: Bong Joon-Ho) und der Graphic Novel *Le Transperceneige* (Jacques Lob 1982) basiert, behandelt die sozialen Umstrukturierungsprozesse an Bord des ›Snowpiercers‹. In einer auf -120°C heruntergefrorenen Welt stellt der ›Snowpiercer‹ eine moderne Arche Noah dar, eine Mikrogesellschaft, deren systemische Zusammenhänge sehr viel offensichtlicher erscheinen als die der realen Welt: Mathematisch kalkulierbar und sozial unverhandelbar, erweisen sie sich jedoch nicht als gerechter. Die Serie greift kollektive ethische Problematiken wie gesellschaftliche Solidarität, soziale Ungerechtigkeit oder die menschliche Verantwortung für den Klimawandel auf und diskutiert sie vor dem Hintergrund eines apokalyptischen Szenarios. Ganz gezielt schließt die serielle Adaption des Comics damit an aktuelle Fragestellungen an. Tatsächlich trifft die Beobachtung, Narrative seien häufig Zeitdiagnosen, also »Produkte eines spezifischen Kontexts, sodass an ihnen auch die Problematiken von Selbstverständlichkeiten, Normalitäten und wenig reflektierten Urteilen eines bestimmten Kontexts deutlich werden können« (Ammicht Quinn 83) auf die Serie besonders zu. Anders als die Versionen von 1982 und 2013 verhandelt die erneute Adaption des Comicstoffes, so die grundlegende These dieses Artikels, aus ethischer wie aus ökokritischer Perspektive relevante Problematiken, die in den letzten Jahren an Brisanz gewonnen haben¹ und für die das serielle Format den notwendigen erzählerischen Raum zur Verfügung stellt.

Bei der Verhandlung dieser sozio-politischen Fragestellungen konfrontiert die Serie zwei in vielen Punkten gegensätzliche Held:innen, deren Handeln für zwei aus ethischer Sicht² völlig unterschiedliche Weltentwürfe steht. Die Ingenieurin und Zugführerin Melanie Cavill verfolgt einen systemischen Ansatz, der der menschlichen Empathie möglichst wenig Platz einräumt und den reibungslosen Betriebsablauf als oberste Priorität einstuft: Auch wenn sie innerhalb der Systemgrenzen gewillt ist, die Weichen für ein besseres Zusammenleben zu stellen, zögert Cavill nicht, für den Erhalt des Systems jegliche moralischen Bedenken beiseitezuschieben. Dabei erweist sich die Untersuchung Cavills aus genderspezifischer Perspektive als besonders interessant.

¹ In diesem Kontext kann man z.B. anmerken, dass 2017 durch #metoo eine entscheidende Wende im Feminismus gerade in der Medienbranche markiert wurde. Aus ökologischer Perspektive wiederum häufen sich seit einigen Jahren weltweit Naturkatastrophen, die dem Klimawandel eine bislang unbekannte Dynamik verleihen.

² Etymologisch gesehen bezieht sich das Politische auf die ›polis‹. Politisch ist in diesem Verständnis, was gut für den Staat ist (vgl. Höhle 94–104). Im modernen Verständnis von Politik, geprägt durch die von Max Weber etablierten Macht- und Herrschaftsdefinitionen (vgl. Weber), bezieht sich Politik jedoch häufig auf die Vertretung von Machtinteressen. Ethik in ihrer maximalistischen Definition wiederum bezeichnet die moralische Bewertung der Politik (vgl. Seel; Rawls). Aufgrund ihrer Verstrickung in die sozio-politischen Konflikte an Bord des ›Snowpiercers‹, beziehe ich mich im Folgenden auch auf eine politische Dimension der Ethik.

Da Cavill viele Eigenschaften besitzt, die gemeinhin dem Stereotyp des männlichen Anführers und Protagonisten zugeschrieben werden (vgl. Sennewald 53f.), bietet der Charakter eine spannende Grundlage, um zu diskutieren, ob und inwiefern ethische Erwartungen an fiktive Charaktere von Genderkategorien bestimmt werden. Insbesondere hinsichtlich Cavills Umgang mit ihrem konfliktgeladenen Dreifach-Lebensentwurf als Anführerin, Mutter und letztlich auch Liebhaberin zeichnet die Serie innovative Perspektiven auf die Darstellung weiblicher Rollenmuster im sozio-politischen Kontext.

Andre Layton hingegen, angetrieben von einem emotionalen Verantwortungsgefühl für die Seinen, strebt nach sozialer Gerechtigkeit und Freiheit für die Unterklasse des Zugs. Durch die Personifizierung zweier völlig unterschiedlicher Führungsstile und Verantwortungsmodelle in den Figuren Laytons und Cavills gelingt es der Serie, kollektive ethische Fragestellungen mit individuellen moralischen Dilemmas zu verknüpfen, wie der Frage nach der Legitimität des persönlichen Glücks oder nach der Priorisierung der eigenen Angehörigen. Besonders stark thematisiert wird in diesem Kontext die ›Qual der Wahl‹, die Cavill anspricht, als sie am Ende der ersten Staffel die Führung des Zugs an Layton übergibt:

We're all haunted by our choices. The personal choices we all made when we boarded this train; and the collective choices that brought us to that day. Choices made over decades, even when we knew climate change was real; and finally, my own choice to pirate this ark and lie to you all, which has brought us to where we are now. May we all move forward with greater awareness of the choices that we make. (S01E10: 994 CARS LONG. US 2020, Regie: James Hawes)

Individuelle Entscheidungen verschränken sich hier mit kollektiven Dynamiken, die die Handlungsmacht der Einzelnen übersteigen, sowie mit der Verpflichtung, in Führungspositionen Entscheidungen für die Gemeinschaft zu treffen und dafür die juristische wie moralische Verantwortung zu tragen.

Beinahe wie ein Mantra durchzieht diese Problematik die sozio-politischen Debatten des Zuges und bietet sich daher auch als roter Faden für die nachfolgende Untersuchung an. In einem ersten Schritt soll das politische System in Hinblick auf sein ethisches Fundament näher betrachtet werden. Anschließend werde ich mich der Untersuchung Melanie Cavills widmen und dabei die Fragen nach der weiblichen Handlungsmacht und nach deren moralischen Ambivalenz diskutieren, bevor in einem letzten Schritt Laytons und Cavills unterschiedliche Führungsstile in Hinblick auf ihre ethische Ausrichtung miteinander verglichen werden. Dabei soll das Augenmerk

maßgeblich auf der Rhetorik und den Entscheidungsprozessen der Protagonist:innen liegen; wo es sich anbietet, sollen zudem medienspezifische Analysen der filmischen Ästhetik die Überlegungen bereichern. Das zentrale Erkenntnisinteresse dieses Artikels ist demnach ein doppeltes: Einerseits gilt es zu untersuchen, wie Fragen der kollektiven Verantwortung (für den radikalen Klimawandel ebenso wie innerhalb der postapokalyptischen Gesellschaft des ›Snowpiercers‹) in der Serie verhandelt werden. Andererseits soll durch die Fokussierung auf Cavill ein Schwerpunkt auf die Darstellung und Thematisierung weiblicher Handlungsmacht im Kontext gesellschaftlicher Krisen gelegt werden. Denn die Figur Melanie Cavills stellt eine der wichtigsten Neuerungen gegenüber den beiden Vorlagen da, welche die Entwicklung der Handlung sowohl aus gesellschaftspolitischer wie auch aus genderspezifischer Perspektive entscheidend beeinflusst.

Die Handlung der Serie ist in einer nahen Zukunft verortet. Die erste Folge beginnt mit einem kurzen Prolog: Als der Klimawandel soweit fortgeschritten ist, dass er die gesamte Erde zu verbrennen droht, entwickeln Forscher:innen eine Substanz, die in die Atmosphäre geschossen werden soll, um diese zu erneuern und die Temperaturen zu senken. Dies gelingt auch, jedoch ist der Effekt so stark, dass die Welt in wenigen Monaten auf -120 Grad Celsius herunterfriert. In diesem Ausnahmezustand entwickeln der Ingenieur und Investor Wilford und die Ingenieurin Cavill den ›Snowpiercer‹, einen 1001 Wagons langen Zug, der als Perpetuum Mobile unaufhörlich die Erde umkreist. Der Prolog zeigt, wie Menschenmassen, die kein Ticket für den Zug bekommen haben, versuchen, diesen zu stürmen, jedoch von den Sicherheitskräften brutal zurückgedrängt und zum Teil getötet werden. Einige hundert schaffen es dennoch an Bord, bevor der Zug abfährt. Sie werden am Leben gelassen, jedoch in Güterwagons am Ende des Zuges auf menschenunwürdige Weise zusammengepfercht. Die eigentliche Handlung beginnt sieben Jahre nach der Abfahrt. Während die ›Tailies‹, die Unterklasse am Ende des Zuges, unter der Führung Laytons eine Rebellion planen, ist Cavill damit beschäftigt, einen Mord aufzuklären, der das soziale Gleichgewicht des Zuges gefährdet, da der Mörder von seinem Opfer womöglich geheime Informationen über Wilford und die hierarchischen Strukturen des Zuges erhalten hat. Zu diesen Zwecken lässt Cavill den ehemaligen Polizisten Layton, den ›Tail‹ holen. Rebellionsvorbereitungen und Mordaufklärung beginnen sich miteinander zu verstricken und bilden so die Bühne für die Verhandlung ethischer Grundsatzfragen. Während Layton und Cavill auf realpolitischer Ebene um die Zukunft der Menschheit kämpfen, thront über allem das Bild des mächtigen Mister Wilford, vermeintlicher Ingenieur des Zuges, der sich in die Lokomotive zurückgezogen haben soll und nur durch Cavill mit dem Rest des Zuges kommuniziert. Nach und nach stellt sich dies jedoch als taktisches Spiel Cavills heraus: Nachdem sie für Wilford

den ›Snowpiercer‹ konzipiert und gebaut hatte, entschied sie sieben Jahre vor der ersten Folge mit ihrem Kollegen Bennett Knox, ohne Wilford abzufahren, da sie dessen Gier und Grausamkeit als existentielle Bedrohung für das gesamte Unternehmen einstuft. Seitdem leitet sie selbst den Zug, hält dabei jedoch das Phantombild Wilfords am Leben, um die gesellschaftliche Ordnung aufrecht zu erhalten. Als Cavills Spiel letztlich doch entlarvt wird, verliert sie die Kontrolle über den Zug und schließt sich den Rebellen an. Gemeinsam gelingt es ihnen, den Zug zurückzuerobern. Cavill übergibt Layton das Kommando, der eine neue demokratische Ordnung ohne Klassensystem einführen möchte.³ Die erste Staffel endet mit der überraschenden Ankunft Wilfords in einem zweiten Zug, der ursprünglich als Prototyp gedient hat und mit dem sich Wilford an den ›Snowpiercer‹ andockt. Mit an Bord ist auch Alex, Cavills inzwischen achtzehnjährige Tochter, die sie bei der Abfahrt des Zuges sieben Jahre zuvor hatte zurücklassen müssen. Die zweite Staffel inszeniert vor allem den Machtkampf zwischen Wilford und Cavill/Layton. Nachdem Cavill bei einer Außenmission Hinweise darauf entdeckt, dass die Erde sich allmählich wieder erwärmt, entschließt sie sich zu einer gefährlichen Expedition, die zur erneuten Trennung von Mutter und Tochter führt.

Die gesellschaftliche Ordnung des ›Snowpiercers‹

Der ›Snowpiercer‹ bildet ein in sich eigenständiges Öko- und Sozialsystem, dessen Prekarität regelmäßig betont wird: Wiederholt wird auf das einige Jahre zurückliegende Bienensterben und seine Folgen für die Lebensmittelproduktion des Zuges hingewiesen – subtiler Verweis auf ein sehr aktuelles globales Problem, dessen Folgen in der Serie jedoch deutlich verheerender sind. In der zweiten Folge der ersten Staffel erfrieren zusätzlich die Rinder, nachdem eine Lawine die Fenster des Viehwagens zum Bersten bringt. Dabei wird betont, dass die Tiere nicht nur Fleisch lieferten, sondern ihr Mist auch als Dünger verwendet wurde. Jedes Element des Systems ist demzufolge auf maximale Effizienz ausgerichtet. Während die Mitglieder der ersten Klasse den Zug durch ihre Tickets finanziert haben, wurde die restliche Besatzung nach ihren Kompetenzen ausgewählt und ausschließlich nach dem rationalen Kriterium ihrer Nützlichkeit zusammengestellt. Es sind gewissermaßen ihre Kompetenzen an Bord, die ihnen ihr Ticket finanziert haben. Das Zusammenleben aller ist in einem strikten Klassensystem strukturiert, das den unteren Klassen keinen Zugang zu den Privilegien der ersten Klasse gewährt. In diesem System sollten die ›Tailies‹ gar nicht vorkommen.

³ Wie genau dieses neue politische System aussehen soll, wird in der Serie kaum verhandelt. Zu Beginn scheint Layton eine basisdemokratische, klassenlose Ordnung anzustreben, die auf den bereits bestehenden Strukturen aufbaut. Durch den Einfall Wilfords ruft er jedoch schon kurz danach, in Staffel 2, das Kriegsrecht aus.



Warum genau Cavill nach der Abfahrt beschlossen hat, sie in die hinteren Güterwagons einzupferchen, statt sie alle von den militärischen Einheiten töten zu lassen, bleibt ungeklärt – vermutlich aber, um die im Laufe der Zeit entstehenden Lücken in der Besetzung durch ›Ersatzteile‹ aus dem ›Tail‹ aufzufüllen. Ihre unberechtigte Anwesenheit (sie haben kein Ticket) erklärt und rechtfertigt – zumindest in Cavills Rhetorik – die schlechte Behandlung dieser Besatzungsgruppe. Cavill hat also einerseits ganz bewusst die Wahl getroffen, die ›Tailies‹ am Leben zu lassen, gleichzeitig betont sie immer wieder, dass die Umstände ihr nicht die Wahl lassen, diesen ein besseres Leben zu gewähren. Dabei setzt sie geschickt ihre offizielle Rolle als ›bloße Zugbegleiterin‹ ein, die kaum tatsächliche Entscheidungsmacht hat, sondern nur Wilfords Wünsche realisiert und daher auch keine wichtigen sozialen Änderungen anstoßen kann. Auf diese Ambivalenz der Rollenauslegung werde ich im Folgenden noch zurückkommen.

Mit einer stark herausgearbeiteten visuellen Raumästhetik unterstreicht die Serie den Gegensatz zwischen der ersten Klasse und den ›Tailies‹, der wiederum auf die Schere zwischen Arm und Reich rekurriert⁴ und deren Ungerechtigkeit unterstreicht. Während die erste Klasse bevölkert ist von ehemaligen Investor:innen deren aktueller Nutzen an Bord ungeklärt bleibt, finden sich im ›Tail‹ Vertreter:innen aller sozialen Schichten und Berufsgruppen, die zu diesem Leben verurteilt wurden, einzig weil sie nicht zu den ›Happy Few‹ gehörten, die eines der weltweit ca. 3 000 Tickets für den Zug ergattern konnten. Der Gegensatz zwischen den beiden Gruppen wird mit zahlreichen Stilmitteln inszeniert. Die erste Szene im ›Tail‹ zeigt zum Beispiel die Verteilung der unappetitlich aussehenden Proteinbarren, begleitet vom Vorwurf der ›Tailies‹, man würde sie zu Tode hungern. Wenig später sind die ersten Aufnahmen in der ersten Klasse durchzogen von Großaufnahmen unterschiedlicher Delikatessen (S01E01: FIRST, THE WEATHER CHANGED. US 2020, Regie: James Hawes, 00:12:02–00:12:13). Die Bilder der ersten Klasse werden generell von hellen, bisweilen steril wirkenden Weißtönen dominiert. Der Speisesalon – Mittelpunkt des gesellschaftlichen wie politischen Lebens der ersten Klasse – rekurriert auf den Luxus des Orient-Express⁵ oder vergleichbarer Züge und suggeriert gerade im Kontrast zur Misere der unteren Klassen eine Fin-de-Siècle ähnliche Dekadenz (vgl. Steiner). Der ›Tail‹ hingegen ist in düsteren Brauntönen gehalten, die Kulissen, chaotisch und überladen, erinnern an filmische Inszenierungen von Slums und Ghettos, wie man sie zum Beispiel von der ›Untersten Ebene‹ der Serie BABYLON 5 (SPACECENTER BABYLON 5, US 1994–1998, Idee: J. Michael Straczynski) kennt. Die Serie spielt so mit verschiedenen intermedialen Verweisen, die gleichzeitig auf das Genre der Science Fiction und

⁴ Dies wird dadurch verstärkt, dass die zweite Klasse, das Äquivalent zur Mittelschicht, nur sehr am Rande vorkommt.

⁵ Auch durch die kriminologische Rahmenhandlung lädt die erste Staffel zu einer Assoziation mit dem mehrfach verfilmten Roman *Murder on the Orient Express* (Agatha Christie 1934) ein.

eine nostalgische Vintage-Ästhetik verweisen und so Rückbezüge im Spannungsfeld zwischen Zukunftsentwurf und Vergangenheitsbewertung zulassen.


Wie das Beispiel des Bienensterbens schon angedeutet hat, erinnert das Universum des ›Snowpiercers‹ in den ersten Folgen der ersten Staffel an ein Planspiel oder Entscheidungsmodell, in dem gesellschaftliche Prozesse und Dynamiken vereinfacht und dadurch leichter nachvollziehbar werden. Die Serie erhält  Dixon somit eine ökokritische Dimension, da sie darauf abzielt, in der Fiktion die komplexen Prozesse des Klimawandels vereinfacht darzustellen und »[to] move the notion of environment from abstraction to a tangible concern« (Dixon 87). Eine hochkomplexe, multidirekt  onale Problematik wie das globale Insektensterben wird in der Serie zu einem punktuellen Ereignis, dem eine klar erkennbare Ursache vorausgeht und dessen Folgen ebenso klar kalkulierbar erscheinen und daher durch eine geschickte Governance kontrollierbar werden. Der mechanische Betriebsablauf des ›Snowpiercers‹ steht so metonymisch für das Öko- und Sozialsystem des Zugs, in dem alles kalkuliert und aufeinander abgestimmt ist und wo selbst die Reaktion auf Naturkatastrophen einem vorgezeichneten Muster zu folgen scheint. »Everything on Mr. Wilford's train is connected. Everything survives at the mercy of its balance« (S01E01: FIRST, THE WEATHER CHANGED, US 2020, Regie: James Hawes), erklärt Melanie Cavill Andre Lyton in der ersten Folge und hält dabei in einer Halbnahaufnahme demonstrativ eine Erdbeere in die Höhe, deren Kaloriengehalt exakt kalkuliert und in den Ernährungsplan der Bevölkerung und den Energieverbrauch des Zuges eingeplant ist (00:33:04–00:33:10). Dieser postapokalyptische Bausatz eines ökologischen Kreislaufs kann auch als eine ironische *Mise-en-abîme* der Mensch/Umwelt Beziehung gelesen werden, denn wie bereits ein knappes Jahrzehnt zuvor im Kampf gegen den Klimawandel versuchen die Menschen in der Serie beinahe stoisch mit Technologie das natürliche Gleichgewicht künstlich zu erhalten bzw. wiederherzustellen und scheitern dabei regelmäßig.⁶ Cavill verteidigt dieses klar strukturierte System, selbst wenn es manche Passagiere zu einem Elendsleben verurteilt. Dass dieses wenig mit den Grundprinzipien freiheitlich-demokratischer Grundordnungen zu tun hat, verdeutlichen verschiedene Beobachtungen anderer Passagiere. Die Zugbegleitung Ruth Wardell, beispielsweise, stellt ohne Bedauern fest, »We don't have will, we have order« (S01E05: JUSTICE NEVER BOARDED, US 2020, Regie: Frederick E.O. Toye), während die ehemalige ›Tailie‹ Zarah ihrem Ex-Freund Layton erklärt, »There's no justice here, only punishment« (S01E01: FIRST, THE WEATHER CHANGED) und mit dieser Aussage zu rechtfertigen sucht, warum sie den ›Tail‹ nicht von außerhalb weiter unterstützt hat: aus Angst vor den willkürlich erscheinenden Sanktionen der Zugführung.

⁶ Zu ökokritischen Tendenzen in postapokalyptischen Erzählungen vgl. Solte-Gresser und Schmitt 38–41.

Aber wer genau steht an der Spitze dieses Systems? Da es sich beim ›Snowpiercer‹ um ein in sich geschlossenes Gesellschaftssystem einerseits, ein elektromechanisches Betriebssystem andererseits handelt, stellt sich diese Frage gleich doppelt. In Anlehnung an die Schifffahrtsmetapher zur Umschreibung des Staats kann man den ›Snowpiercer‹ gewissermaßen als Metapher seiner selbst beschreiben (vgl. Leibfried 2011). So gesehen ist es auch nicht verwunderlich, dass die politische und die technische Führung in den Händen ein und derselben Person liegen: Melanie Cavill. Cavill ist nicht nur Ingenieurin und eine der drei Lokführer:innen des Zuges, sie arbeitet auch als erste Zugbegleiterin und bildet damit offiziell die Brücke zwischen den verschiedenen Klassen und – wichtiger noch – zwischen den Passagieren und Wilford, vermeintliches ›Staatsoberhaupt‹ des Zuges. Gemeinsam mit ihrem Kollegen Bennett Knox lässt Cavill die Passagiere seit sieben Jahren in dem Glauben, sie wäre nur die rechte Hand Wilfords. Wilford – und somit erst einmal auch Cavill – treu ergeben ist die von Nolan Grey geführte Miliz, ebenso wie sie für die allgemeine Disziplin an Bord zuständige Zugpolizei. Zwar gibt es eine Art Bordsatzung, in der die Beilegung von Konflikten und die Bestrafung von Verbrechen geregelt sind,⁷ jedoch handelt die Exekutive meist ohne Rücksicht auf dieses judikative Beiwerk. Cavill selbst verweist auf die Willkür des Rechtssystems an Bord, als sie die schwangere Zarah durch Erpressung zur Kooperation zwingt: »It's a privilege having a child on Snowpiercer. It's not a right. And privileges, well, they can be taken away as easily as they have been given« (S01E07: THE UNIVERSE IS INDIFFERENT. US 2020, Regie: Helen Shaver). Während moderne Staatstheorien sich einig sind, dass universelle Rechte allen realen Personen gleichermaßen zugestanden werden müssen (vgl. Benz 117–120; Hösle 806), wurde das Prinzip der Persönlichkeitsrechte an Bord des ›Snowpiercers‹ zugunsten eines reibungslosen Betriebsablaufs aufgegeben.

Ein entscheidender Unterschied zwischen der Serie und dem Comic bzw. dem Film ist somit der Fokus der Handlung, der auf dem sozialen Gefüge der Mikro-Gesellschaft liegt. Dies ist insbesondere dem seriellen Format geschuldet, das mehr Raum für die Entwicklung von sekundären Erzählsträngen bietet. Während die ›Tailies‹ unter der Führung von Layton eine Rebellion planen, um ihrer Misere zu entkommen, sieht man gleichzeitig, wie Cavill versucht, den Zug am Laufen zu halten – im wörtlichen wie auch im übertragenen Sinn. Sie muss nicht nur die durch Unwetter entstehenden Schäden am Zug reparieren und Lösungen für die unterschiedlichen Versorgungsengpässe finden,

⁷ Diese wird in S01E05 (JUSTICE NEVER BOARDED) erstmals explizit erwähnt, als die dritte Klasse für die vermeintliche Mörderin aus der ersten Klasse einen Prozess fordert, in dem sich die richterliche Instanz aus jeweils einer:m Vertreter:in jeder Klasse (mit Ausnahme der klassenlosen ›Tailies‹) zusammensetzt. Die Satzung orientiert sich in seinen judikativen Leitlinien somit an feudalen Systemen wie beispielsweise der Ständegesellschaft des Ancien Regimes, wo die Generalstände sich ebenfalls aus gleichgroßen Vertretungen der drei Stände zusammensetzten, ungeachtet der Tatsache, dass Klerus und Adel weit weniger Menschen zählten als der dritte Stand. (Vgl. hierzu Bulst ; Michelet).

es liegt auch an ihr, die stetigen sozialen Spannungen an Bord unter einem kritischen Eskalationslevel zu halten. Die Serie nimmt sich also die Zeit, das Zusammenleben der Menschen an Bord des ›Snowpiercers‹ als gleichermaßen komplexes wie auch fragiles soziales Gefüge zu beleuchten. In diesem Zusammenhang ist es wichtig anzumerken, dass die Serie zwar in einem postapokalyptischen Setting angesiedelt ist, in dem alle zuvor existierenden Zivilisationen ausgelöscht sind, die Handlung jedoch keinen gesellschaftlichen Neubeginn von einem ›Point Zero‹ beschreibt, wie man es von anderen postapokalyptischen Fiktionen kennt (vgl. Guo). Das Besondere des ›Snowpiercers‹ ist gerade, dass seine Erschaffer:innen vor dem Systemkollaps ein neues, künstliches Mikrosystem erdacht haben, das jedoch viele der Missstände des alten Systems reproduziert und sogar akzentuiert. Der ›Snowpiercer‹ wird so zu einem dystopischen Zukunftsentwurf, der an vielen Stellen Rückverweise auf aktuelle sozio-politische Debatten zulässt. Dystopisch ist dieser Entwurf nicht nur, weil er in einem endzeitlichen Setting angesiedelt ist, sondern auch weil er ein politisches und soziales System skizziert, in dem die Entscheidungsträgerin die ethische Dimension der Entscheidungsfindung dem Effizienzgebot zuliebe abgeschriebe hat. »What do you see when you look at this train«, fragt Melanie Cavill Andre Layton, als dieser sich weigert ohne Zugeständnisse an den ›Tail‹ zu kooperieren. »I see a fortress to class,« lautet seine ebenso programmatische wie anklagende Einschätzung. Cavills Antwort wiederum ist in Hinblick auf ihren Weltentwurf besonders aufschlussreich:

Well, I see 3000 souls surviving on a planet that is determined to freeze all life in place. We're still in motion... alive and kicking. And it's not thanks to chance or fate or God. It is thanks to order, meticulously maintained by Mister Wilford. A balance of need and greed and speed. (S01E02: PREPARE TO BRACE. US 2020, Regie: Sam Miller)

Zunächst unterstreichen diese Worte Cavills Glauben an die Verantwortung des Menschen, im Guten wie im Schlechten: Waren es Menschen, die die Klimakatastrophe verursacht haben, waren es ebenso Menschen, die, völlig ohne Gottes Beihilfe, den ›Snowpiercer‹ geschaffen haben. Was aus Cavills Sicht auf der menschlichen Arche zählt, ist das reine Überleben, die unterschiedlichen Lebensstandards zwischen den Klassen sind gewissermaßen Schönheitsfehler, die auf Wilfords ursprüngliche Vision des Zuges zurück gehen und mit denen sie nun wirtschaften muss.⁸ Obwohl sich Cavill

⁸ Besonders deutlich wird dies bei Laytons erstem Gang durch die erste Klasse. Auf seine Empörung hin, dass die wenigen geretteten Kunstwerke (z.B. Vermeers *Mädchen mit dem Perlenohrgehänge* oder Van Goghs *Sonnenblumen*) nun den Augen der ersten Klasse vorbehalten seien, macht Cavill keine Anstalten, dieses ungerechte Privileg anzuprangern. Gleichzeitig wertet sie Laytons Wut als gerechtfertigt und schlägt ihm vor, diese geteilte Wut zu nutzen, um die erste Klasse zumindest in der Frage der aufzuklärenden Mordreihe zur Rechenschaft zu ziehen (Vgl. S01E04: WITHOUT THEIR MAKER. US 2020, Regie: Frederick E. O. Toye).

der Privilegien der ersten Klasse allzu bewusst ist, betrachtet sie die Menschen als Zahnräder einer größeren Maschine, die vor diesem Hintergrund alle gleich sind.⁹ Dabei versteht Cavill sich selbst als Garantin des Gleichgewichts, als Vermittlerin zwischen den Anforderungen der Maschine und den Bedürfnissen und Forderungen der Menschen, denen sie versucht, das Menschliche zu nehmen, indem sie diese in ein technokratisches System integriert. Rhetorisch stellt Cavill ihre Vorstellung des ›Snowpiercers‹ wie ein mathematisches Modell dar, in dem Entscheidungen allein dadurch legitimiert werden, dass sie notwendig zur Aufrechterhaltung der Systemfunktionen sind. Die Unterscheidung von Gut und Böse, moralisch und unmoralisch, Bedürfnis ›need‹ und Gier ›greed‹ wird dabei sekundär. Von der ersten Folge der ersten Staffel an zeigen die verschiedenen Positionen und Perspektiven unterschiedlicher Charaktere jedoch die empirische Komplexität des Systems auf. Somit rekurriert die Serie subtil auf die Unzulänglichkeit von theoretischen Entscheidungsmodellen, wie sie auch in der Ethikforschung regelmäßig diskutiert wurden (vgl. Nida-Rümelin) und unterstreicht die Schwächen der ökologischen Technokratie an Bord des ›Snowpiercers‹.¹⁰

Strukturen und Strategien weiblicher Handlungsmacht

Die Figur Melanie Cavills und insbesondere ihre Weiblichkeit sind entscheidend für die Thematisierung gesellschaftlicher Debatten aus ethischer Sicht innerhalb der Serie. Ein wichtiger Aspekt für die filmische Inszenierung von Melanie Cavill als weibliche Anführerin ist das Spiel mit Symbolen, die das neu etablierte soziale Gefüge und dessen artifiziell artikulierten Werte verdeutlichen sollen. Repräsentation ist von hoher Bedeutung an Bord, um die erst kürzlich und künstlich etablierten Kategorien, Gruppen und Klassen durch eine Visualisierungsstrategie nach außen zu tragen und dadurch zu festigen. Allgegenwärtig ist das Logo des Zuges, ein plakatives W, das immer auf seinen Erschaffer und Herrscher, Wilford, verweist und dabei an Kommunikationsstrategien autoritärer Systeme erinnert.¹¹ Interessanterweise wird dieses W an den Drehtüren der Wagons

⁹ Um einen angekündigten Aufstand der dritten Klasse zu beruhigen, erinnert Cavill die Passagiere an ihre Pflichten als stumme Zahnräder der Zugmechanik und argumentiert: »These are the terms. We all have our places and our jobs« und suggeriert mit dem umfassenden Personalpronomen eine vermeintliche Gleichheit unter allen Passagieren (S01E06: TROUBLE COMES SIDEWAYS. US 2020, Regie: Helen Shaver).

¹⁰ Ähnliche Beobachtungen wurden auch bezüglich des gleichnamigen Spielfilms gemacht (vgl. Lee und Manicaster).

¹¹ Nach Wilfords Rückkehr in der zweiten Staffel intensiviert sich der Verweis auf den Totalitarismus durch die Einführung verschiedener Grüße, die ein W symbolisieren, darunter auch ein ausgestreckter Arm dessen gespreizte Zeige-, Mittel- und Ringfinger ein W formen. Ein auf der Brust nachgefahrenes W wiederum erinnert vielmehr an eine Mischung aus Kreuzzeichen und dem aus *Die Welle* (Morton Rhue 1981) bekannten Gruß des pädagogischen Totalitarismusexperiments.

jedes Mal zu einem M (für Melanie?) wenn diese geöffnet werden.¹² Mit dieser subversiven Ambiguität ob der Machtverteilung an Bord spielt die Serie bewusst, als Ruth bei-läufig entdeckt, dass der W-Anstecker an Cavills Uniform auf dem Kopf steht und ihn wieder in die richtige Position dreht (PREPARE TO BRACE, 00:07:47–00:07:51). Auch das türkisblaue Kostüm, das Wardell und Cavill als Zugbegleiterinnen tragen, ist Teil einer Performance,¹³ die dazu beitragen soll, den neu etablierten sozialen Strukturen durch eine solide Symbolik Konsistenz zu verleihen. Dabei verweisen die Uniformen allerdings nicht nur auf eine Berufszugehörigkeit und die damit verbundene soziale Stellung, sondern reproduzieren auch, zumindest im Fall der Zugbegleiter:innenkostüme, ein stereotypes Bild von Weiblichkeit, das auf tradierte Klischeebilder wie das der Stewardess verweist (vgl. Szodurch). Besonders im Fall von Cavill werden durch die jeweilige Kleidung die unterschiedlichen sozialen Rollen (Zugbegleiterin, Ingenieurin) visualisiert, die diese mit ähnlicher Leichtigkeit überstreift wie die entsprechenden Uniformen. Diese Uniformen könnten aus Genderperspektive stereotyper und gegensätzlicher nicht sein, doch Cavill trägt sie beide gleich überzeugend. Bezüglich dieser wortwörtlichen Verkörperung sozialer Rollen erscheint es auch spannend, eine anokritische Perspektive mit einzubeziehen.¹⁴ Tatsächlich entspricht Cavill nicht mehr dem Typus der jungen Frau, das landläufig mit dem Stereotyp der eleganten Stewardess oder Zugbegleiterin assoziiert wird. In zahlreichen Großaufnahmen von Cavills Gesicht zeigt die Kamera die natürlichen Spuren des Älterwerdens (Schauspielerin Jennifer Connelly war während des Drehs 49 Jahre alt). Ohne das Alter des Charakters explizit zu thematisieren, wird so suggeriert, dass Cavills Alter dem der Schauspielerin entspricht, wodurch ein realistisches, da plausibles Bild einer studierten und erfahrenen Wissenschaftlerin und Mutter einer achtzehnjährigen Tochter entsteht. Während die Serie einerseits stark überzeichnete, männlich und weiblich konnotierte, Verkörperungsmodelle sozialer Klassen entwirft, entpuppt sie derartige Genderzuweisungen gleichzeitig als soziale Konstruktionen und idealtypische Modelle, denen die Individuen, die sie verkörpern, nicht vollends entsprechen.

Besonders interessant in Hinblick auf Cavills weibliche Handlungsmacht angesichts der ökologischen und sozialen Krise ist ihre eigene Entscheidung, in die Rolle Mr

¹² Interessant ist es auch, dass Melanies Initiale, in Opposition zum W für Wilford, auch als Abkürzung für ›Male‹ gelesen werden könnte und dadurch das Spiel mit den Geschlechterrollen auf symbolischer Ebene aufgreifen und noch einmal vertiefen würde.

¹³ Zur politischen Dimension dieser Kostüme vgl. Hofmann. In Bezug auf den Performancebegriff hinsichtlich Gender Studies vgl. Butler.

¹⁴ Roberta Maierhofer versteht unter Anokritizismus die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Darstellung von Alter und Altern in Literatur, Film und bildenden Künsten (9–16).

Wilfords zu schlüpfen. Entscheidend hierbei ist, dass Melanie Cavill alle stereotypen Anforderungen an einen männlichen Anführer, wie sie in Populärmedien lange verkörpert wurden, überzeugend erfüllt, von der rationalen Entscheidungskraft, über die psychische Belastbarkeit bis hin zur körperlichen und sexuellen Performanzfähigkeit (vgl. Sennewald 54–58). Nicht nur trifft sie im Alleingang und mitunter auch gegen den Rat ihrer Kolleg:innen alle zentralen politischen wie technischen Entscheidungen. Unter dem Motto »I designed her [the engine], I'll fix her« (S01E06: TROUBLE COMES SIDEWAYS. US 2020, Regie: Helen Shaver) führt sie auch selbst die sowohl technisch als auch körperlich anspruchsvollen Reparaturarbeiten am Zug aus. Hinzu kommen weitere Details, die Cavill eine stereotype Virilität zuschreiben, wie beispielsweise, als sie Bennett unvermittelt mit den Worten »can I borrow you for a second« in ihre Kabine bittet, ihn an die Wand stößt und so einen sexuellen Akt initiiert, in dem sie nicht nur den aktiven Part übernimmt, sondern der auch allein dem Abbau ihres Stresses dient (JUSTICE NEVER BOARDED, 00:13,28–00:13,43). Hätte man Cavill als männlichen Protagonisten entworfen, würde dieser den männlichen Genderkonventionen, wie sie im amerikanischen Mainstream häufig immer noch konstruiert werden, vollends entsprechen. Geradezu paradigmatisch wirkt in diesem Kontext Bennetts Kommentar »You have the train, Melanie Wilford« zum Schichtwechsel, als er Cavill die Zugführung übergibt. »I have the train«, antwortet diese und bejaht somit, dass sie die Rolle des »Anführers« und »Chefingenieurs« problemlos ausfüllen, dabei aber dennoch eine männliche Maske überziehen muss (FIRST, THE WEATHER CHANGED).

Zwar wirkt Cavills Charakterentwurf für die Zuschauenden kohärent, für die Besetzung des Zuges performt sie hingegen eine stereotyp weibliche Rolle, deren vorrangig soziale und organisatorische Kompetenzen sie ebenso erfüllt, die jedoch viele ihrer entscheidenden Fähigkeiten und Leistungen unterschlägt. In ihrer Inszenierung als Zugbegleiterin verkörpern stets Männer die Leistungen, die sie hinter den Kulissen selbst vollbringt. Nachdem Cavill unter Lebensgefahr eine technische Störung an der Außenseite des Zuges behoben hat, ist es ihr Kollege Bennett, der öffentlich gefeiert wird. Über allen politischen Entscheidungen wiederum steht das Idealbild des »visionary Mr. Wilford« (FIRST, THE WEATHER CHANGED), ein gesellschaftlicher Mythos, wie Roland Barthes ihn analysiert hat. – Ein Narrativ, das Melanie kreiert hat und auf das sie nun ihre Macht stützt. »Attention all passengers, on behalf of Mr. Wilford, Wilford Industries wishes you a good morning«, lautet der rituelle Morgengruß des Zuges: Als Inkarnation des alten weißen Mannes, der Reichtum und Macht verkörpert, ist Wilford omnipräsent. Seine Macht strahlt zwar auf Melanie Cavill ab, doch sie kann sie gemäß der Genderkonventionen dieser Mikrogesellschaft nicht selbst in der Öffentlichkeit verkörpern. Besonders eindrücklich verdeutlicht die Serie dies, als die erste Klasse

Cavills Entscheidungen nicht akzeptieren möchte, sodass Cavill einen Anruf an Wilford fingiert: Für die Zuschauenden entlarvt die Serie die sexistische Dimension dieser Maskerade. Während die Illusion einer Antwort Mr. Wilfords auf der anderen Seite der Leitung genügt, um die Passagiere gefügig zu machen, sehen die Zuschauenden, dass es in Wirklichkeit Bennett ist, der Cavills Anruf mit den Worten »[I'll do] anything to put a smile on your face« (S01E04: WITHOUT THEIR MAKER. US 2020, Regie: Frederick E. O. Toye) entgegen nimmt – aus Bennetts Mund stammend trägt die sexistische Flirtphrase zum Spiel mit den Genderkonventionen in SNOWPIERCER bei.

Nur die Zuschauenden können sich ein Gesamtbild von Cavills Charakter machen. Ironischerweise bewahrheitet sich Cavills Befürchtung, dass sie als Frau dem ›visionary Mr. Wilford‹ nicht die Stirn bieten kann gleich zweimal: Das erste Mal, als das Konstrukt auffliegt und Cavill umgehend jegliche Macht entzogen wird, das zweite Mal, als Wilford zurückkehrt und große Teile der Besatzung in seinen Bann zieht. So entwirft die Serie mit Cavill einerseits ein Idealbild feministischer Emanzipation, andererseits zeigt sie auf, dass Cavill ihre Autorität nur so lange aufrechterhalten kann, wie sie die Maske des mächtigen – und männlichen – Mr. Wilford trägt, und verweist so mit einem gewissen Zynismus auf den strukturellen Sexismus heutiger Gesellschaften. Spannend in Hinblick auf die ethische Bewertung ihres Handelns ist die Tatsache, dass Cavill die Rolle Wilfords regelmäßig nutzt, um die Verantwortung für das ungerechte Klassensystem von sich auf Wilford zu schieben – zwar mag Wilford diese Hierarchie begründet haben, dennoch stellt sich die Frage, wie sich das soziale Gefüge entwickelt hätte, wenn Cavill nicht am Mythos Wilford inklusive seiner autoritären Vorstellungen festgehalten hätte. Die Ambivalenz der Geschlechterrollen wird so von einer moralischen Ambivalenz überlagert – insbesondere da die Bewertung durch die Passagiere sich ganz klar von der Bewertung durch die Narration unterscheidet. Während die Zugbegleiterin Melanie in den ersten Folgen als Komplizin der ersten Klasse inszeniert wird, ist es gerade Cavills proaktives Handeln als Anführerin und Chefingenieurin, das sie, trotz wiederholt fragwürdiger moralischer Entscheidungen, in einem überwiegend positiven Licht erscheinen lässt.

Interessant ist schließlich auch, wie die Serie ~~die~~ Cavills komplexe Beziehung zu ihrer Tochter Alex verhandelt und dabei explizit die Frage nach ihrem ›Versagen‹ als Mutter in den Fokus rückt. Ganz langsam baut die Serie die Spannung rund um Melanie Cavills Tochter auf: Mit Photographien an der Innenseite ihres Spints, enigmatischen Aussagen Cavills über Glück und Verantwortung und zaghafte Nachfragen anderer Charaktere befeuert die Serie den Verdacht, dass das Verschwinden von Cavills Tochter eine wichtige Rolle für deren Charakterentwicklung spielt. Erst in der letzten Folge der ersten Staffel erfahren die Zuschauenden, dass die Ingenieurin, ihrer eigenen Aussage

zufolge, ihre Tochter für den Zug geopfert hat. Cavill definiert sich also in erster Linie als Ingenieurin und nicht als Mutter, wie es ihre Aussage »The needs of the train are more important than our own happiness. We're engineers. We keep the world alive« (The UNIVERSE IS INDIFFERENT) auf den Punkt bringt. Cavills Entscheidungen bauen auf rein kollektiven Faktoren auf, eine wichtige Grundlage für ethisches Handeln (vgl. Hösle 129). Gleichzeitig verkörpert sie ein Gegenmodell zu einer stereotyp behafteten weiblichen Moral, die in Populärmedien regelmäßig mit starker Emotionalität und der Fokussierung auf subjektiv-familiäre Aspekte assoziiert wird, die Cavill kategorisch ablehnt (vgl. Ammicht Quinn 82). Dabei ist es wichtig anzumerken, dass die Serie Cavills Entscheidung für den Zug und gegen ihre Tochter einerseits als notwendig und beinahe alternativlos darstellt, andererseits in der zweiten Staffel ein Wiedersehen von Mutter und Tochter inszeniert, in dem die inzwischen achtzehnjährige Alex ihrer Mutter letztendlich vergibt und erneut eine emotionale Beziehung zu ihr zulässt. Dietmar Mieth verweist in diesem Zusammenhang auf eine »Moral des Erzählens«, die erfasst, inwiefern eine Narration ein bestimmtes Verhalten als moralisch richtig oder nachvollziehbar inszeniert (90 f.): In der Tat akzentuiert die Serie einerseits eine utilitaristische Perspektive auf Cavills Verhalten gegenüber ihrer Tochter und macht dieses so durch die Narration für die Zuschauenden nachvollziehbar. Andererseits lädt die Narration durch die Versöhnung zwischen Mutter und Tochter in der zweiten Staffel die Zuschauenden dazu ein, Cavills vermeintliches Versagen als stereotype Mutter neu zu bewerten.

Während Cavill mitnichten das idealisierte Konstrukt der guten Mutter verkörpert (vgl. Ammicht Quinn 79), die dem Wohl ihrer Kinder alles andere hintenanstellt, entscheidet Layton in einer ähnlichen Situation genau umgekehrt: Das Wissen um die Gefährdung seines ungeborenen Kindes veranlasst ihn zu der Entscheidung, sich gegen den Willen seiner Waffenbrüder und -schwestern zu ergeben, was die Revolution fast zum Scheitern bringt. In diesem Moment verrät Layton den kategorischen Imperativ, der seinen Bemühungen bisher als Motivation diente, da er subjektiven Präferenzen – also dem Schutz des eigenen Kindes – den Vorrang lässt (vgl. Hösle 129). Die Serie vollzieht somit eine Umkehrung des klassischen Vater- und Mutterrollenmusters, in dem die Mutter dem Schutz ihrer Kinder alles andere hinten anschließt, auch größere Ideale oder kollektive Ziele, während der Dienst des Vaters an seinen Kindern nicht an diesen selbst sondern vielmehr an der Umwelt geleistet wird, wenn er versucht seinen Kindern eine ›bessere‹ Welt zu hinterlassen. Zu dieser Umkehrung passt auch Cavills Entscheidung in der zweiten Staffel, sich erneut von ihrer Tochter zu trennen, um außerhalb des Zugs eine lebensgefährliche aber für den Zug, die Menschheit

und damit auch Alex' Zukunft essenzielle Expedition zu unternehmen. Ohne Melanie Cavill auf ein bestimmtes Genderkonstrukt festzulegen, thematisiert die Serie so das komplexe Zusammenspiel aus Macht, globaler Verantwortung und individueller Verpflichtung, das Cavills Persönlichkeitsstruktur ausmacht – deren Bewertung durch die anderen Figuren wie auch die Zuschauenden nie völlig losgelöst von etablierten Genderkonventionen geschieht.

Melanie Cavills Charakterentwurf zwischen Gut und Böse

Vor dem Hintergrund ihres skrupellosen Führungsstils überrascht Cavills Selbsteinschätzung, »I'm mean, I'm ruthless, I'm a monster. Sure. All of it. And now what?« (S01E09: *THE TRAIN DEMANDED BLOOD*. US 2020, Regie: James Hawes) nur bedingt. Nicht nur aus gendertheoretischer Perspektive, sondern auch in Hinblick auf die ethische Verhandlung unterschiedlicher Führungsstile erweisen sich die Produzent:innen vor allem durch die Erschaffung Melanie Cavills als originell. Der gleichnamige Film baut maßgeblich auf dem Duo Protagonist/Antagonist, bestehend aus Curtis und Wilford, auf: Während Wilford, der Ingenieur des Zuges, die Inkarnation des Bösen ist – zwischen Tyrann und Neoliberalen – erscheint Curtis als selbstreflektierter, empathischer und gerechtigkeitsliebender Rebellenführer mit sozialistischen Tendenzen (vgl. Lee und Manicasteri). Diese Beschreibungen treffen auf die beiden Charaktere (Wilford und Andre Layton als Pendant zu Curtis) in der Serie durchaus noch zu, jedoch wird ihre eindeutige moralische Bewertung durch das Auftreten von Cavill erschwert. Die Erfindung Cavills weicht somit die klaren Zuordnungsprinzipien Gut gegen Böse auf. Die Darstellung Cavills wandelt sich dabei im Laufe der Handlung von der berechnenden, kaltherzigen Antagonistin zur verantwortungsbewussten Protagonistin, was auch die moralische Bewertung von Andre Layton beeinflusst.

Um den reibungslosen Betriebsablauf zu garantieren, akzeptiert Cavill, wie bereits erwähnt, die Mechanismen der Willkürherrschaft an Bord, bedient sich unter dem Deckmantel Wilfords selbst der Folter und Erpressung, um die menschlichen Zahnräder des Systems ebenso unter Kontrolle zu haben wie die technischen. Sehr schnell wird jedoch klar, dass Melanie Cavill mehr ist, als die klassische antagonistische Figur, ein Ersatz für Wilford, in dessen Rolle sie geschlüpft ist. Weder ist sie genuin böse, noch handelt sie aus rein egoistischen Bestrebungen heraus, auch ist sie mehr als nur die unmoralische und skrupellose Handlangerin der ersten Klasse. Ihr politisches Handeln ist nicht primär machtorientiert, sondern entspricht vielmehr der etymologischen Bedeutung des Wortes, im Sinne eines Handelns, das »für den Staat [bzw. den Zug] gut ist« (Hösle 94). In diesem Kontext ist es wichtig anzumerken, dass Cavill nur die

Erbin und nicht die Begründerin des herrschenden Systems ist – das ursprünglich von Wilford erdacht wurde. Vielmehr scheint die stark hierarchische und sozial ungleiche Struktur in großen Teilen eine Erfindung Wilfords gewesen zu sein, die Melanie Cavill jedoch nicht grundlegend verändern kann, ohne das Funktionieren des Zuges zu gefährden.

Im Laufe der ersten Staffel wird klar, dass Cavills unter Tränen hervorgebrachte Aussage »I'm fighting to do what I know is right« (S01S08: THESE ARE HIS REVOLUTIONS. US 2020, Regie: Everardo Gout) ihren Selbstentwurf auf den Punkt bringt. Tatsächlich entspricht Cavills Leben und Arbeit an Bord des ›Snowpiercers‹ einem ständigen Kampf: gegen die revolutionäre Energie der dritten Klasse und der ›Tailies‹, mit der Dekadenz der ersten Klasse, gegen ihre persönlichen Schuldgefühle, vor allem jedoch gegen die alles zerstörenden Naturgewalten außerhalb des Zuges. Diese bestimmen, was Cavill als das Richtige einordnet, weshalb sie auch ›weiß, was richtig ist‹ und es nicht nur glaubt, hofft oder denkt: Cavill vermittelt ganz bewusst den Eindruck, dass ihre Weltanschauung und ihre Handlungsmaxime auf rein wissenschaftlichen, rationalen Kalkülen aufbauen, die keiner weiteren ethischen Auswertung bedürfen oder diese überhaupt zulassen würden. Dabei ist sie durchaus darauf bedacht, ihre Handlungen im Dienste der Menschheit zu verorten. »I saved humanity« (S01E09, THE TRAIN DEMANDED BLOOD) ist ihre nüchterne Bilanz nach sieben Jahren, in denen sie den ›Snowpiercer‹ einigermaßen sicher am Laufen gehalten hat. Während Andre Laytons Dienst an der Menschheit vielmehr als Kampf für mehr Menschlichkeit zu verstehen ist – eine Ambivalenz, die im englischen Wort ›humanity‹ immer mitschwingt – gilt Cavills Aufmerksamkeit der Menschheit als Spezies, mit einem ähnlich kühlen Pragmatismus wie ihn Biolog:innen beim Artenschutz an den Tag legen (vgl. Bode; Kadlec; Lenk; Seel). Dabei ist es sicherlich nicht ohne Bedeutung, dass Cavill die reale Verantwortung für das Funktionieren des Zuges und dadurch auch das Überleben der Spezies Mensch trägt. Was zählt, ist nicht das Individuum, sondern die Art, und somit steht das Überleben einer größtmöglichen Gruppe über der Lebensqualität der Einzelnen. Cavill entwickelt sozusagen eine Art biologisch motivierten Utilitarismus,¹⁵ der das bestmögliche Überleben für die größtmögliche und genetisch vielfältigste Gruppe menschlicher Individuen anstrebt. Wie sehr ihr Handeln auf dieses Überleben der Art ausgerichtet ist, zeigt sich, als sie Andre Layton erklärt, wozu ihre Experimente mit eingefrorenen Passagieren dienen, und zwar nicht,

¹⁵ Ich beziehe mich hierbei auf die Utilitarismusdefinition von Jeremy Bentham, der das »principle of utility« als dasjenige Prinzip definiert, »which approves or disapproves of every action whatsoever according to the tendency it appears to have to augment or diminish the happiness of the party whose interest is in question« (I–II; vgl. Ritschel 67–99).

wie zunächst vermutet, der heimlichen Beseitigung von Straftätern und politischen Gegnern , sondern dem Überleben der Spezies Mensch im Falle eines Zugunglücks:

They're not a prison. They're a lifeboat. We're hanging by our nails [...] The whole goddamn human experiment, it can be undone by a bloom of mold. If the social order collapses, if resources fail, if mechanics fail, our best hope is to keep life in suspension, to keep people in stasis while we ride out this Freeze. Four hundred people. They were selected for diversity, for health, for skills. To give us a fighting chance at the other side. (S01E06: TROUBLE COMES SIDEWAYS)

Ohne dass es hier explizit ausgesprochen wird, können die Zuschauenden durch ihr Vorwissen erahnen, dass die betroffenen Personen nicht um ihre Zustimmung gebeten wurden. Es gehört zu Cavills markantesten Charaktereigenschaften, Entscheidungen für die anderen Besatzungsmitglieder einzig auf Grundlage ihrer eigenen Einschätzung zu treffen; gleichzeitig wurden in den vorherigen Folgen, Listen mit den ausgewählten Passagieren gezeigt, welche jedoch nicht in Kenntnis darüber waren, sich auf einer derartigen Liste zu befinden. Wenn es um die Kriterien moralisch richtigen Entscheidens geht, lassen sich vier Punkte unterscheiden. So muss die:der Entscheidungstragende zunächst »Werte von objektiven Zuständen«, z.B. von Institutionen ebenso berücksichtigen wie »moralisch subjektive Werte«, also Absichten, Forderungen und Gefühle bestimmter Personen(-gruppen). Zusätzlich ist es notwendig, durch empirisches Wissen die eventuellen Nebenfolgen möglichst genau abzuwägen. Schlussendlich sollte auch ein »kommunikatives Interesse« verfolgt werden, indem »man nicht nur über, sondern auch von den betreffenden Personen« zu lernen versucht (Hösle 200). Bei ihren Entscheidungen befolgt Cavill die Punkte eins und drei stringent: Tatsächlich ist ihr Handeln stets dadurch bemüht, das Betriebs- und Sozialsystem ›Snowpiercer‹ zu bewahren und dabei auch zum Ausgleich zwischen den Klassen beizutragen, wie es z.B. in der Reform des ›Night Wagons‹ angedeutet wird. Dabei liegt es in ihren Denkmustern als Ingenieurin verankert, die empirisch kalkulierbaren Folgen zur wichtigsten Entscheidungsgrundlage zu machen. Auch dem zweiten Punkt schenkt sie zumindest manchmal Beachtung, beispielsweise, wenn sie sich anlässlich des Streiks der dritten Klasse Audreys Argumente anhört. Der vierte Punkt jedoch fällt vollkommen aus ihrem Entscheidungsmuster, wie das Beispiel der Kryokapseln verdeutlicht.

Doch auch wenn dieser Ausschnitt zeigt, dass Melanie Cavill den freien Willen der Passagiere für ihre Entscheidungen kaum berücksichtigt, inszeniert die Sequenz für die Zuschauenden eine Wende in der ethischen Wahrnehmung der beiden Protagonist:innen.

Wurde Layton zu Beginn als hehrer Krieger im Dienste der Menschheit der skrupellosen Systemutilitaristin Melanie Cavill als ethisch überlegen dargestellt,¹⁶ ändert sich dies im Laufe der ersten Staffel. Die angesprochene Szene inszeniert einen »ethical turn«: Zu Beginn der Sequenz lauert Layton Cavill auf und bedroht diese mit einem Skalpell, da er von den Kryokammern erfahren hat. Durch einen Schneerutsch gerät der Zug ins Wanken, beide stürzen, doch Layton fängt sich schneller und steht nun bedrohlich über Melanie Cavill, die ihre Hand schützend – aber auch mit einer gewissen Autorität – über sich hält (S01E06: TROUBLE COMES SIDEWAYS, 00:24:53–00:25:10). Während sie Layton über die Funktion der Kryokammern aufklärt, steht sie langsam auf, bis sie wieder mit Layton, der durch die Wucht ihrer Worte handlungsunfähig geworden ist, auf Augenhöhe ist (00:25:10–00:25:41). Die Kameraperspektiven unterstreichen diese Bewegungen durch die verschiedenen Einstellungen, insbesondere Nahaufnahmen Laytons und Cavills aus einer Unter- bzw. Obersicht (00:24:59–00:25:10) bevor beide einander gegenüberstehend in einer Halbnahaufnahme zu sehen sind (00:25:22–00:25:41). Dadurch verweist die Kameraführung, aus ethischer Perspektive, auf eine Wende in der Darstellung Cavills deren Motive nach und nach offengelegt werden und so nachvollziehbarer erscheinen.

Verantwortungsdanken in SNOW CER

Der Stellenwert, den die beiden Protagonist:innen ihrem eigenen Glück, bzw. dem Wohlergehen ihrer Angehörigen einräumen, ist eng verknüpft mit ihrer Auffassung von kollektiver Verantwortung. Das moralische Denken Melanie Cavills und Andre Laytons, die beide klare Anführer:innenfiguren sind, baut maßgeblich auf ihrem Verständnis von Verantwortung auf. Alles, was sie tun, wird von der Überzeugung bestimmt, ~~die absolute, existentielle Verantwortung für eine größere Gruppe zu tragen~~. Legt man Cavills und Laytons Verhalten das Modell der »Mehrstelligkeit von Verantwortung« von Valentin Beck zugrunde (Beck 40), stellt man fest, dass sich ~~die Verantwortlichkeit~~ der beiden Charaktere in manchen Punkten gleicht, allerdings auch entscheidende Unterschiede aufweist. Beck unterscheidet acht Komponenten einer Verantwortungsbeziehung:

¹⁶ In diesem Sinne sollte ergänzt werden, dass Layton im Zuge der Revolution Gewalt und Tod in Kauf nimmt, was aus deontologischer Sicht zu verurteilen ist. Jedoch wird in der Serie immer klar die Misere der Rebellierenden unterstrichen, was zu einer Legitimierung des Aufbegehrens auch aus ethischer Sicht beiträgt, da die Revolution die bestehenden Unrechtsverhältnisse zu bekämpfen versucht. Unrecht erscheinen sie in diesem Kontext nicht vor einer konkreten juristischen Instanz, sondern vor den universellen ethischen Leitlinien der Menschenrechte, da das System »Menschenrechte und Demokratie negiert« (Huber 235).

I	Jemand	(Subjekt)	Layton	Cavill
II	Für Etwas	(Objekt)	Besseres Leben der Tailies	Funktionieren des ›Snowpiercers‹
III	In Bezug auf	(normative Standards)	Soziale Gerechtigkeit ¹⁷	Ökologisch-technokratische Notwendigkeit
IV	Vor	(Rechtfertigungsinstanz)	Tailies Zugsatzung	1. Klasse, Zugsatzung
V	Rückblickend/ Vorausschauend	(Zeitrichtung)	Vorausschauend	Vorausschauend
VI	Gegenüber jmd.	(Adressat)	Tailies	Ganzer Zug
VII	Mit	(Ausrichtung)	Deontologisch und intentionalistisch	Teleologisch und universalistisch
VIII	In	(Sozialer Kontext)	›Snowpiercer‹	›Snowpiercer‹

Vgl. Beck 2016: 40; Nummerierung wie im Original.

Die Rahmenbedingungen beider Verantwortungsbeziehungen sind ähnlich. Sowohl für Melanie Cavill als auch für Andre Layton bildet der ›Snowpiercer‹ den sozialen Kontext und beide beziehen sich in ihrem Handeln und ihren Entscheidungen auf eine immanente Zukunft. Was die Rechtfertigungsinstanz betrifft, bleibt diese in der Serie relativ vage. Layton fühlt sich dem ›Tail‹ verpflichtet, während Cavill dem Zug, im Grunde aber vor allem der einflussreichen ersten Klasse, Rede und Antwort schuldig ist – die Zugsatzung, die dem Handeln beider theoretisch gewisse Normen auferlegt, wird nur peripher thematisiert. Worin sich die beiden Verantwortungsbeziehungen jedoch grundlegend unterscheiden, sind Objekt und Adressat. Während Cavill sich dem gesamten Zug gegenüber verantwortlich fühlt, hierbei jedoch ihre Anstrengungen auf das Funktionieren des Zuges und nicht den Lebensstandard der Einzelnen konzentriert, hat sich Layton dem Kampf für eine Klasse verschrieben. Auch die normativen Standards, die beide Charaktere ihren Handlungen zugrunde legen, divergieren. Interessieren soll hier aber vor allem die Ausrichtung. Denn die Frage nach der moralischen Ausrichtung verweist auf die Momente, in denen die beiden Protagonist:innen an ihre moralischen Grenzen gebracht werden, wie es zwei Schlüsselmomente verdeutlichen, die ich im Folgenden diskutieren werde.

Cavills Schlüsselmoment liegt vor Beginn der Handlung der Serie, wird jedoch in der ersten Staffel mehrmals implizit angesprochen, bevor er in der zweiten Staffel expliziert wird (S02E06: MANY MILES FROM SNOWPIERCER. US 2021, Regie: Leslie Hope) – es handelt sich dabei um die Entscheidung, ohne ihre Tochter abzufahren und diese damit aller

¹⁷ Nach der gelungenen Revolution wird klar, dass Layton ein sozialistisches Verteilungssystem anstrebt, in dem die Klassenunterschiede aufgehoben werden.

Wahrscheinlichkeit nach zum Tode zu verurteilen. Als der ›Snowpiercer‹ zur Abfahrt bereitsteht, sieben Jahre vor der ersten Folge, ist Cavills kleine Tochter Alex noch nicht an Bord. Ihre Großeltern sollten sie bringen, doch Cavill hat keine Neuigkeiten von ihnen. Sie beschließt, ohne ihre Tochter loszufahren, bevor Wilford in den Zug steigt – denn Wilford, da sind sie und Bennett sich einig, würde das gesamte Unterfangen durch seine Grausamkeit und Gier in kürzester Zeit gegen die Wand fahren. Immer wieder wird in der ersten Staffel klar, wie sehr diese Entscheidung Cavills Tun und Denken noch nachhaltig prägt. Bei der Diskussion über die Kryokammern, wirft Layton Cavill vor, sie allein würde entscheiden, wer in die Kryokammern kommt, also darüber, wer überlebt und wer stirbt. Cavill antwortet mit einer augenscheinlichen Gegenattacke, die in Wahrheit vielmehr ihren eigenen Kampf mit der Vergangenheit und ihren mütterlichen Schuldgefühlen zum Ausdruck bringt: »We all made that choice, when we boarded this train, and we left people behind« (S01E06: TROUBLE COMES SIDEWAYS). So hat Cavill schon vor Jahren die Entscheidung getroffen, persönliche, emotionale Belange den Bedürfnissen der Kollektivität unterzuordnen, die Menschheit als Spezies und den Erhalt des Zuges als Maschine über das Glück oder Leben des Einzelnen zu stellen – sei es das ihre oder das ihrer einzigen Tochter.



Obwohl eine emotional aufgeladene Therapieszene verdeutlicht, wie sehr Cavill unter ihrer Entscheidung leidet – ihre Aussage »I would give anything just to hold you again« (S01E10: 994 CARS LONG. US 2020, Regie: James Hawes) suggeriert gar, dass sie diese bereut – rückt sie auch in der zweiten Staffel nicht von ihrer Grundüberzeugung gegenüber ihren kollektiven Verpflichtungen ab. Diese gleichen einem kategorischen Imperativ, den auch das Wiedersehen mit Tochter Alex nicht erschüttert. Nach wenigen Folgen der Annäherung stimmt Cavill einer riskanten Außenmission zu, die sie erneut auf unbestimmte Zeit von ihrer Tochter trennen wird. Alex reagiert mit Unverständnis und Verärgerung. Ihre Aussage, »Leave me once, that's a decision. Then you leave me twice, and then that becomes a choice« (S02E03: A GREAT ODYSSEY. US 2021, Regie: David Frazee) stellt klar, dass Cavills Haltung nicht länger als Entscheidung in einer Situation gewertet werden kann, in der sie mehr auf die Ereignisse reagiert hat als sie zu lenken, sondern eindeutig als ethische Grundüberzeugung und Prioritätensetzung ausgelegt werden muss. Letztendlich jedoch scheint Alex die Wahl ihrer Mutter zu akzeptieren. Als sie dieser gesteht, dass sie das Bremsen des Zuges am liebsten verhindert hätte, um mehr gemeinsame Zeit zu haben, antwortet Cavill nüchtern, »But we did what we had to do« (S02E03: A GREAT ODYSSEY) und schließt damit ihre Tochter in ihren ethischen Verhaltenskodex mit ein – eine Kategorisierung, der Alex nichts entgegensetzt. Durch die narrative Strategie wird Cavill folglich als ethisch gefestigter Charakter dargestellt. Gleichzeitig

ermöglicht die regelmäßige Thematisierung und analeptische Inszenierung der Zeit vor der Abfahrt die Darstellung einer emotionalen Fragilität, die Cavill konsequent aus ihren Entscheidungen heraushält.

Ganz anders ist dies bei Layton, dessen emotionaler Charakter mitunter seine Entscheidungsfindung zu beeinflussen droht. Auch Laytons Schlüsselmoment bezieht sich auf eine Entscheidung darüber, wessen Überleben er im Zuge seiner Entscheidungsfindung privilegiert und illustriert dabei einen Wechsel von einer klar deontologischen zu einer vielmehr teleologischen Evaluierung der Situation. Doch was die Serie in Bezug auf Cavill vor die Diegese verlagert hat, inszeniert sie bei Layton auf dem dramatischen Höhepunkt der dargestellten Handlung. Als die Revolution zu scheitern droht, da die Rebell:innen in der Falle sitzen und Layton sich ergeben will, wechselt Cavill, die inzwischen die Kontrolle über den Zug verloren hat, die Seiten und schlägt den Rebell:innen einen unverhofften Ausweg vor. Es gibt die Möglichkeit, einen Teil des Zuges zu entkoppeln, in welchem sich die Soldaten sowie einige Angehörige der ersten Klasse befinden. Der abgekoppelte Teil könnte auf ein Abstellgleis gelenkt werden, damit Anfang und Ende dann wieder zusammengefügt würden. Cavill erklärt sich bereit, den vorderen Teil zu entkoppeln, Layton soll den hinteren übernehmen. Ben steuert seinerseits die Weichen aus der Lokomotive. Gelänge das Unterfangen nicht, würde auch der hintere Zugteil erfrieren, der vordere hätte nicht genug Ressourcen um langfristig zu überleben, würde also verhungern. Als Cavill ihren Hebel bereits betätigt hat, stellt Layton mit Entsetzen fest, dass in dem abzutrennenden Teil des Zuges auch mehrere Dutzend ›Tailies‹ angekettet sind, die bei einem der vorherigen Kämpfe gefangen genommen wurden. So ist er gezwungen, seine Freunde, die bis zum letzten Moment glauben, er sei gekommen, sie zu retten, in den Tod rasen zu lassen, um das Überleben des Zuges zu sichern. Auf Laytons Vorwurf: »You knew I'd have to cut them« antwortet Cavill: »I knew the choice would be yours. It's what we live with, every second of our existence« (S01E09: THE TRAIN DEMANDED BLOOD) – es ist schwer zu entscheiden, welche der zwei Aussagen mehr Zustimmung verdient, da sie dasselbe Dilemma aus zwei verschiedenen Perspektiven beleuchten. Während Layton den Zugzwang, in dem er handeln musste, unterstreicht, betont Cavill, dass der Mensch aufgrund seines freien Willens immer eine Wahl hat, für die er die Verantwortung tragen muss.

Schlussbemerkung

Ziel des vorliegenden Artikels war es, die ethischen Denk- und Handlungsmuster der Figuren sowie die moralische Bewertung des gesellschaftlichen Systems vor dem Hintergrund eines postapokalyptischen Szenarios zu beleuchten. Dabei wurde insbesondere gezeigt, wie SNOWPIERCER durch die Erschaffung der Protagonistin Melanie

Cavill innovative Perspektiven auf genderspezifische Fragen und das Verhältnis der Geschlechter in einer postapokalyptischen Welt entwirft. Eine eingehendere Untersuchung anderer weiblicher Charaktere wie Ruth Wardell oder Bess Till, die den Rahmen dieses Aufsatzes gesprengt hätte, könnte in diesem Sinn weitere spannende Einblicke in die emanzipierte und feministische Darstellung weiblicher Figuren innerhalb der Serie liefern, die stets überlagert wird von selbstreflexiven Kommentaren über den Sexismus postmoderner Gesellschaften. Im Zuge der Untersuchung wurde auch offenbar, dass die Konfrontation der beiden Anführer:innenfiguren Cavill und Layton die ethische Bewertung ihrer Führungsstile im Vergleich zur Filmvorlage deutlich erschwert. Die Frage nach der Wahl, die man trifft, ist in der Serie zentral für die Verhandlung ethischer Leitlinien. Immer wieder wird sie, meist von Cavill, mit verschiedenen Subtexten gestellt. Der Auszug aus der Übergaberede Cavills nach Laytons gelungener Revolution (»We're all haunted by our choices ...«, vgl. weiter oben S. ) unterstreicht noch einmal, dass sie die Verantwortung für die jetzige Situation einzig den Menschen zuschreibt. Gleichzeitig vermittelt die Darstellung der Ereignisse gezielt den Eindruck, dass die Protagonist:innen in Wirklichkeit keine Wahl haben, oder eben immer eine, die in Wirklichkeit keine ist: seine Freunde opfern, oder den gesamten Zug; die eigene Tochter zurücklassen, oder den ganzen Zug ins Verderben laufen lassen. Angesichts dieser Dilemmas entscheiden die beiden Held:innen immer richtig, das heißt so, dass die Zuschauenden, aufgrund der seriellen Narration, ihre Entscheidungen nachvollziehen können. Erscheint Layton emotional nahbarer und moralisch integrierter, so macht die Serie immer wieder klar, dass der Zug nur dank Cavill überhaupt noch am Fahren ist. Wiederholte Erpressungen, Folterungen oder moralisch bedenkliche Entscheidungen ist man dafür geneigt, in Kauf zu nehmen. Erstaunlich ist, dass diese Entscheidungen, die den Akteur:innen nur bedingt die Wahl lassen, als absolut notwendig, aber individualetisch falsch herausgestellt werden. Somit betont die Serie un- terbrochen, dass angesichts von Katastrophen mit dem Ausmaß des Klimawandels, menschliche Dimensionen von Ethik obsolet werden und selbst innerhalb einer Enklave wie dem »Snowpiercer«, wo anders als in vielen anderen postapokalyptischen Räumen nicht pures Chaos herrscht, ethische Ideale hinter den Notwendigkeiten des reinen Überlebens zurücktreten müssen. Insbesondere der Widerspruch zwischen neo-liberalem Wohlstandsdenken, das an Bord des »Snowpiercers« zu einer »Fin de Siècle« ähnlichen Dekadenz verkommen ist, und dem Wissen um einen menschengemachten Klimawandel und die daraus resultierende Verantwortung für die Katastrophe scheint in diesem Sinn weniger Dystopie als realistische Zukunftsprognose.

Autorin

Sophia Mehrbrey schloss 2012 einen Bachelor in European Studies an der Universität Passau ab. Nach einem Master an der Universität Rouen im Fachbereich Lettres Modernes mit einer Arbeit zur Darstellung Russlands in französischen Schriften des 18. Jahrhunderts trat sie dort 2014 eine Stelle als wissenschaftliche Mitarbeiterin an. 2019 wurde sie bei Prof. Dr. Claudine Poulouin promoviert (Titel der Arbeit: *Figures d'enfance – la représentation de l'enfant dans la littérature française des XVIIe et XVIIIe siècles*, Winter 2022). Von 2019–2022 war sie im Graduiertenkolleg »Europäische Traumkulturen« mit einem Postdoc-Projekt zur ästhetischen Darstellung kindlicher Traumwelten beschäftigt. Seit Juli 2022 arbeitet sie als Postdoktorandin am Romanischen Seminar Heidelberg. Als Mitglied der GFF interessiert sie sich insbesondere für die sozio-politische Dimension alternativer Weltentwürfe: So entstanden in den letzten Jahren Beiträge zu Cyrano de Bergeracs *L'Autre Monde* oder der politischen Dimension kindlicher Traumerzählungen.

Konkurrierende Interessen

Der Autor hat keine konkurrierenden Interessen zu erklären.

Zitierte Werke

Ammicht Quinn, Regina. »Gone Baby, Gone«. Verlorene Kinder, schlechte Mütter und Ratlose Ethik«. *Ethik in Serie. Eine Festschrift zu Ehren von Uta Müller*, Hg. Cordula Brand und Simon Maisch. Tübingen Library Publishing, 2018. 77–93.

---. »Verantwortung als Irritation: Ethische Überlegungen«, *PVS, Sonderheft 52* (2017): 107–123.

Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Suhrkamp, 2012.

Beck, Valentin. *Eine Theorie der globalen Verantwortung: Was wir Menschen in extremer Armut schulden*. Suhrkamp, 2016.

Bentham, Jeremy. *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. 1781, www.utilitarianism.com/jeremy-bentham/#one, 7. Okt. 2021.

Benz, Arthur. *Der moderne Staat. Grundlagen der politologischen Analyse*. De Gruyter, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1524/9783486711202>

Bode, Philipp. *Einführung in die Tierethik*. Böhlau Verlag, 2018. DOI: <https://doi.org/10.36198/9783838549170>

Bulst, Neithard. *Die französischen Generalstände von 1468 und 1484. Prosopographische Untersuchungen zu den Delegierten*. Thorbecke, 1992.

Butler, Judith. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 1993.

Dixon, Terrell. »Incalculating Wildness: Ecomposition, Nature Writing, and the Regreening of the American Suburb«. *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*, Hg. Michael Bennet und David W. Teague. U of Arizona P, 1999. 77–90. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1zm2t3p.8>

Guo, Jingjing. »McCarthy's *The Road* and Ethical Choice in a Post-Apocalyptic World«. *CLC-Web: Comparative Literature and Culture* 17.5 (2015). DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2732>

Hofmann, Viola. »Das Kostüm der Macht: Das Erscheinungsbild von Politikerinnen und Politikern zwischen Vereinheitlichung und Maskerade«. *Uniformierungen in Bewegung. Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade*, Hg. Gabriele Mentges, Dagmar Neuland-Kitzerow und Birgit Richard. Waxmann, 2007. 159–173.

Hösle, Vittorio. *Moral und Politik. Grundlagen einer Politischen Ethik für das 21. Jahrhundert*. C. H. Beck, 1997.

Huber, Wolfgang. *Ethik. Die Grundfragen unseres Lebens von der Geburt bis zum Tod*. C. H. Beck, 2013. DOI: <https://doi.org/10.17104/9783406693557>

Kadlec, Erich. *Verhaltenstheorie und Moral der Arterhaltung*. Dunker & Humblot, 1976.

Lee, Fred und Steven Manicasteri. »Not All are Aboard: Decolonizing Exodus in Joon-Ho Bong's SNOWPIERCER«. *New Political Science* 40.2 (2018): 211–226. DOI: <https://doi.org/10.1080/07393148.2018.1449405>

Leibfried, Stephan. »Bismarcks Fall 1890 und die Erfindung des deutschen Staatsschiffs: ›Der Lotse geht von Bord‹ als Schiffsurbild der deutschen Politik«. *Vom Anker zum Krähenest: Nautische Bildwelten von der Renaissance bis zum Zeitalter der Fotografie*. Hg. Nicole Hegener und Lars U. Scholl. H. M. Hauschild, 2011. 120–129.

Lenk, Hans. *Zwischen Wissenschaft und Ethik*. Suhrkamp, 1992.

Lob, Jacques. *Le Transparenceige*. Casterman, 1982.

Michelet, Jules. *Geschichte der Französischen Revolution*. Bd. 1. Zweitausendeins, 2009.

Maierhofer, Roberta. *Salty old women: eine anokritische Untersuchung zu Frauen, Altern und Identität in der amerikanischen Literatur*. Verlag Die Blaue Eule, 2003.

Mieth, Dietmar. *Moral und Erfahrung I. Grundlagen einer theologisch-ethischen Hermeneutik*. Herder, 1990.

Nida-Rümelin, Julian. *Entscheidungstheorie und Ethik. Decision Theory and Ethics*. Herbert Utz Verlag, 2004.

Rawls, John. *Geschichte der Moralphilosophie*. Frankfurt/M., 2002.

Ritschel, Gregor. *Jeremy Bentham und Karl Marx. Zwei Perspektiven der Demokratie*. transcript, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783839445044>

Schmitt, Claudia und Christiane Solte-Gresser. *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Aisthesis Verlag, 2017.

Seel, Martin. »Ethik und Lebensformen«. *Gemeinschaft und Gerechtigkeit*. Hg. Micha Brumlik und Hauke Brunkhorst. Frankfurt/M., 1993. 244–260.

Sennewald, Nadja. *Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*. Transcript, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783839408056>

Szodurch, Kerstin. »Messehostessen – Inszenierung von Weiblichkeit in der visuellen Unternehmensstruktur«. *Uniformierungen in Bewegung. Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade*. Hg. Gabriele Mentges, Dagmar Neuland-Kitzerow und Birgit Richard. Waxmann, 2007. 221–241.

Steiner, Reinhard. »Schönheit des Verfalls. Motive und Stil der Décadence in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts«. *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840-1920*, Hg. Wolf Eiermann, et al. Hirmer, 2016. 59–85.

Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Mohr Siebeck, 1972.

Filmographie

SNOWPIERCER. Idee: Josh Friedman, Graeme Manson. USA 2020– , Netflix.

SNOWPIERCER. Regie: Bong Joon-Ho. KOR/USA 2013.

