

Die Erzählung der Gewalt

Verstehen und Verarbeiten von Gewalt hängt mit kulturellen Variablen zusammen



Warum gibt es im Heimatfilm keine wüste Schießerei?

Über die Entwicklung von Filmgenres, die Gewalt thematisieren und darstellen, sprachen wir mit Hans-Jürgen Wulff, Professor für Medienwissenschaft am Institut für Literaturwissenschaft der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

Herr Professor Wulff, Sie beschäftigen sich seit langem mit Darstellungen gewalttätiger Interaktionen. Was finden Sie daran so spannend?

Das erklärt sich zum einen historisch. Ich habe im Rahmen politischer Jugendarbeit ein kommunales Kino geleitet. In dem Zusammenhang wurden wir in den 80er Jahren mit der Videodebatte konfrontiert. Die Splatter- und die Man-Eater-Filme bekamen als Genres große Prominenz in den Medien. Deshalb mußten wir uns mit diesem kulturellen Hintergrund innerhalb der Arbeit des kommunalen Kinos auseinandersetzen. Zu diesem Thema haben wir Veranstaltungsreihen zusammen mit Videothekenbesitzern, Jugendschützern und Familienberatungsstellen durchgeführt. Wir sind in dieser Arbeit auf eine These gekommen, die ich in meinem Buch Die Erzählung der Gewalt beschrieben habe: Ich kann Gewaltszenen nicht aus ihrem Kontext, aus ihrer Geschichte lösen. Sonst produziere ich eine Reihe von Szenen, aber der eigentliche Inhalt der Geschichte des Films entgeht mir. Gewalt ohne Geschichten gibt es nicht. Stellen Sie sich vor, Sie müßten sich ein Videoband ansehen, worauf sich hintereinander geschnittene Prügel-, Würge-, Mord- und Vergewaltigungsszenen befinden. Drei Stunden lang! Die Filme, aus welchen die Gewaltszenen entstammen, sind nicht mehr identifizierbar. Solche Szenenfolgen sind ein Artefakt und kein natürliches Medienangebot. Aus diesem Horizont heraus ist unsere These entstanden.

Was macht Gewalt für Sie aus?

Es gibt in der Literatur verschiedene Debatten darüber, was Gewalt sein könnte. Eine Hausfrau wird innerhalb des normalen Familienalltags niedergemacht, ihre gesamte Energie, ihre Persönlichkeit wird unterdrückt. Dieser Tatbestand wird allgemein höchstens als strukturelle Gewalt klassifiziert. Wenn eine Frau dagegen geschlagen wird, haben wir einen anderen Gewalttypus vor uns. Das sind die üblichen Verfahren. Diese Betrachtungsweise, die eher typologisch inspizierend ist, finde ich bis heute unbefriedigend.

Sie beschreiben, daß die Anwendung von Gewalt eines der ursprünglichsten und universalsten Mittel sei, die bei der Ausdifferenzierung sozialer Beziehungen benutzt werden.

Diese Aussage muß ich im Grunde anthropologisch begründen. Der Mensch ist ein soziales Wesen, er lebt in sozialen Verbänden. Die sozialen Beziehungen, in denen er lebt, sind aber nicht naturgewachsen, sondern müssen produziert werden. Das soll möglichst so geschehen, daß man sich untereinander nicht beschädigt, verletzt, sondern indem man miteinander redet, Verträge, Übereinkünfte aushandelt. Dabei kommt es natürlich zu Konflikten, die wesentlich sind für soziale Beziehungen. Nicht alle Konflikte lassen sich durch ein Gespräch beilegen. Die affektive Aufladung der Atmosphäre sucht nach anderen Ventilen. Dabei kommt es regelmäßig und ganz natürlich zu gewalttätigen Aushandlungen von Beziehungen, wobei Gewalt jetzt nicht meint, daß wir einander prügeln. Es geht hierbei um den Einsatz von Macht, Stärke, möglicherweise von Gesetzen. Wir müssen die institutionellen Bedingungen von Menschen mitbedenken. Die Bezugnahme auf Regeln, der Kontext des Konflikts ist innerhalb eines Aushandelns wichtig. Leider hat die Diskussion um Gewaltfilme diese Aushandlung eingengt auf körperliche Gewalt. Alle Prozesse, die in Verhältnissen der strukturellen Gewalt auftreten, werden in den Diskussionen wenig behandelt.

Woran liegt das?

Strukturelle Gewalt spielt in einer soziologischen Gesellschaftsanalyse eine Rolle, wenn es sich um Klassenverhältnisse, Macht- und Arbeitsverhältnisse dreht. Menschen, die gewerkschaftlich oder feministisch orientiert oder seit neuestem in subkulturellen Gruppen verhaftet sind, führen die Gewalt nicht in die Mediendebatte. Man könnte auch die Frage stellen: Wie sind vor dem Hintergrund der strukturellen Gewalt die Machtverhältnisse beschaffen? Welche Gewaltanwendungen gibt es eigentlich, wenn ich mich mit dem Leben von Kindern auseinandersetze, den Rahmen der strukturellen Gewalt vorausgesetzt. Damit meine ich nicht das Prügeln bei Kindern, sondern das, was passiert, wenn ihnen ein Tagesablauf aufgezwungen wird oder wenn sie Themen adaptieren müssen, die gar nicht die ihren sind, zum Beispiel in der Schule. Diese Diskussion wird nicht geführt.

Ich möchte wieder auf die Erzählung der Gewalt zurückkommen. Ist Gewalt ein „kommunikatives Medium“, das Beziehungen besonderer Art gestaltet?

Tendenziell ist der „kommunikative Aspekt“ der Gewalt immer im Spiel. Als demonstrativer Akt steht er im Vordergrund. Ein Filmbeispiel: In einem berühmten Krimi der 40er Jahre drückt ein Gangster demonstrativ seiner Freundin eine Melone mit aller Kraft ins Gesicht. Zitiert wird diese Szene in einem Film der 70er Jahre, wo wiederum ein Gangster seiner Freundin eine Cola-Flasche ins Gesicht schlägt, aber diesmal vor den Augen der Gang. Den Rest des Films läuft die Frau mit bandagiertem Gesicht durchs Bild. Der demonstrative Aspekt des Films kommt hier durch die Zeugen zustande. Also: Ich übe Gewalt aus, um anderen meine Macht zu demonstrieren. An die Zeugen ist folgendes adressiert: Hier kommt eine Führerfigur, ein richtiges Alphamännchen, das sein Image über die Anwendung von Gewalt aufbaut.

Wo sehen Sie die Grenzen von Gewaltdarstellung, die gestattet, und solcher, die verboten werden sollte?

Ich möchte mich hinsichtlich dieses Kernproblems an Filmbeispielen orientieren, weil der Film zwischen Gewalt, die legitimiert und für den Zuschauer verständlich ist, und Gewalt, die andere Qualitäten hat, unterscheidet. Das Kino-Standardmuster ist häufig so, daß ein Film gewalttätig anfängt. Ein Protagonist wendet deutlich demonstrativ für den Zuschauer Gewalt an und setzt dadurch, auch dramaturgisch, die Geschichte in Bewegung, durch einen relevanten Konflikt. Es werden Gegenkräfte mobilisiert, Polizei, Kommissare, Detektive spielen häufig eine Rolle, wenn etwas außerhalb der gesellschaftlichen Kontrolle gerät, werden Ordnungskräfte auf den Plan gerufen. In Filmen, die im Drogenmilieu spielen, kommt meistens eine ganze Gruppe auf den Plan, sofern sie in der Gewaltszene als Gruppe etabliert war. Ein Neutralisierungsprogramm beginnt. Ich meine damit nicht den Showdown. Im Grunde genommen stehen sich aber immer das Gute und das Böse gegenüber, die Auseinandersetzung körperlich, im Modus des Körpers zu führen, bis hin zu den finalen Schießereien und ähnlichen Dingen. Die Beispiele hierfür sind endlos. Wenn zu Filmbeginn eine Gewaltanwendung gezeigt wird, dokumentiert es dem Publikum immer, daß durch diese Szene etwas Wichtiges ausgesagt werden wird, worüber der Zuschauer nachdenken sollte. Es gibt in der Dramaturgie eine Extremregel. Am Anfang sehen wir eine Schlüsselszene, in der Mitte ist der Klimax, der Filmrest ist im Grunde dezent. Der Zuschauer wird durch die Gewaltanwendung zu Beginn des Films auf die Dramatik des Geschehens, die Radikalität des Konflikts und die Bedingungslosigkeit der Auseinandersetzungen eingestellt. Es entsteht so etwas wie eine Gewalterwartung, denken wir nur an Hitchcocks Psycho.

Wir wissen wenig über das Phänomen der realen Gewalt, wir kennen es nur in seinen Erscheinungsformen und aus rituellen Formen. Wieso?

Die verhaltenspsychologische Aggressionsforschung hat Untersuchungen angestellt, ob es so etwas wie eine triebhafte Aggressivität gebe. Ich bin mir nicht im klaren darüber, was die Aussagekraft dieser Theorien hinsichtlich der Filmforschung betrifft. Es gibt einige Filme, die den Psychopathen als einen Krankhaften darstellen, einen Sonderfall, oft spielt die Beziehung zum anderen Geschlecht eine wichtige Rolle. Der psychopathische Vergewaltiger ist zum Beispiel eine stereotype Figur. Diese entspricht aber nicht der gesellschaftlichen Realität. Es muß der kulturelle, gesellschaftliche Kontext, die besondere Biographie und Ähnliches hinzugedacht werden. Wenn man Gewaltanwendung im Handlungskontext ansiedelt, muß man auf jeden Fall den gesellschaftlichen Hintergrund reflektieren. Es macht einen Unterschied, auf welchem Feld ich mich bewege, welche Bedeutung Gewalt zugewiesen wird. Ein Beispiel: Es gibt eine Langzeituntersuchung über das Freizeitverhalten von Arbeitern in Glasgow. Zum Wochendvergnügen dieser Gruppe gehört ein Kneipenbesuch. Es wird viel getrunken. Die Trinkerei endet meistens in einer Schlägerei. Ein Kneipenbesuch ohne Schlägerei ist ein mißbratenes Wochenende. In bezug auf das Phänomen Gewalt muß ich mich fragen, welche Bedeutung diesem beizumessen ist?

Würden Sie dieses Phänomen als rituelle Form ansehen?

Ich würde es tatsächlich Ritualisierung nennen. Eine besondere, bei der der Ritus der Gewaltanwendung dazugehört. Der Hintergrund dieser Riten ist das Arbeitsfeld. Die Arbeit ist körperdominiert, diese Tugend wird in die Freizeit mitgenommen und weiter ausgelebt. Auch die Schlägerei ist ein Handlungsmodus, in dem der Körper – Kraft, Geschicklichkeit, Schmerz usw. – zentriert ist. Man könnte verallgemeinern und darüber spekulieren, ob die Anforderungen, die den Arbeitsplatz beherrschen, sich in der Freizeit „Luft verschaffen“ müssen.

Was fällt Ihnen spontan zum Stichwort Gewaltwissen ein?

Zum ersten gehören zum Gewaltwissen Erfahrungen, die ich im Alltagsleben gesammelt habe. Für Frauen ist es eine Alltags-tatsache, wenn sie nachts durch einen unbeleuchteten Tunnel gehen, an Belästigungen oder Vergewaltigungen zu denken. Der Alltag ist durchlässig. Die Phantasie produziert Szenarien, daß Frauen vergewaltigt werden können. Um die Phantasien zu aktivieren, sie anzuschieben, braucht man Gewaltwissen. Es sind nicht nur Wahrscheinlichkeiten, sondern schreckliche Erfahrungen, die Frauen tagtäglich erleben. Von daher ist das Gewaltwissen nicht nur von Medien bestimmt. Dieses Wissen aus der Alltagswelt ist vorbereitend für das Gewaltwissen im Film, weil wir praktisch unsere Phantasie immer in Gang halten. Der Entwurf, auf den der Film zurückgreift, sind Dinge aus dem Alltag selbst, die für mich Bedeutung haben. Wenn wir uns den Genres zuwenden, weiß ich, daß ich in einem Melodram kaum Gewaltszenen sehen werde, es sei

denn innerhalb der Beziehungskommunikation. Der Horrorfilm muß mich horrifizieren, der Actionfilm muß Action zeigen. Die Szenarien an Gewalt, die wir erwarten, sind nicht überraschend, sondern genregebunden. Was wäre eine große Schießerei in einem Heimatfilm?

Die nächste Teil-Größe des Gewaltwissens hat mit der Dramaturgie des Films zu tun. Jeder Film hat seine eigene individuelle Strategie der Gewalt. Interessant werden die Filmbeispiele, bei denen das Gewaltwissen von Film und Erfahrung nicht deckungsgleich ist, bei denen Gewaltanwendungen da eintreten, wo wir sie nicht erwarten.

Unter „Gewaltwissen“ verstehen Sie also vorhandenes Wissen, das der Zuschauer sowohl aus der Alltags- wie der Medienerfahrung bezieht?

Es gibt eine Art kognitiver Kartografie. Stichwort: Großstädte. Paris ist der Ort für Liebesgeschichten, zu New York gehört Gewalt. Das New York des Wissens ist ein Meltingpot, der jederzeit implodieren kann, das heißt, wir können hier selbst Gewalt erfahren als Einwohner oder Tourist, wir können diese Erfahrungen aber auch im Film sehen. Ob dieses Bild noch aufrechtzuerhalten ist für jemanden, der seit langer Zeit in New York in einem sicheren Stadtteil lebt und der so keinerlei Gewaltanwendung erlebt hat, sei dahingestellt. Sicher ist eins, daß die Soziologie, die man im Kopf hat, mit Blick auf das Gewaltpotential die dörfliche Lebensgemeinschaft bevorzugt und die großstädtische als fast krankhafte Lebensform ansieht.

Szene aus dem Theaterstück „Blue Jeans“ von Joseph Arthur, aufgeführt vom Fourteenth Street Theatre, New York, 1890.

**Wir haben noch ein anderes Vorwissen,
nämlich durch die Mythologie.**

Ich möchte die Antwort etwas genereller fassen. Wenn wir beim Stichwort Großstadt bleiben, können wir hierin King-Kong oder die Godzilla-Filme betrachten. In der Idee von Stadt als etwas, was tendenziell aus der normalen Alltagsrealität ausbricht, ist die Vorstellung eines befriedeten Ortes enthalten. Vor diesem Hintergrund ist das menschliche Leben mitzudenken. In der Kulturgeschichte ist der Zustand der Normalität immer etwas sehr fragiles, ein Zustand, der an den Rändern gefährdet und durchlässig ist. Zum Teil sind diese Ränder ausgestellt wie beim Abenteuerfilm: ein offener Raum zur Geschichte hin. Im Abenteuerfilm kommen Figuren aus alten Kulturen zum Tragen wie Mumien, Pharaonen oder Mayas. Oder es brechen Wölfe in die Großstadt ein wie in dem Film *Wolfen*. Der dritte Ort der Vorkulturgeschichte sind Dinosaurier, Riesenaffen. Es ist kein Zufall, daß King-Kong, aus dem Urwald kommend, das Empire-State-Building erklimmt.

Eine Kluft des Wissens umgreift diesen Film. Die Auseinandersetzung der menschlichen normalen Realität mit den Berührungspunkten der Natur, der Kulturgeschichte, der Mythologie findet fast immer gewalttätig statt. Die Begegnung mit dem Fremden, sei es urgeschichtlich oder kulturhistorisch oder kulturell als Fremdes gekennzeichnet, ist sehr stark gewalttätig geprägt. Im Abenteuerfilm ist dieses Thema massiv behandelt worden. Hier zeichnet sich ein geistesgeschichtliches Wissen des 18. Jahrhunderts ab; die zivilisierte Welt trifft auf ihre Randbereiche, die eine allgemein fremde Kultur symbolisieren. Im Abenteuerfilm haben wir es meist mit kolonialen Lösungen zu tun: Unterdrückung, Annektierung, Zivilisierung. Bei vielen Gewaltfilmen, die in der Diskussion eine Rolle spielen, ist nun nicht der koloniale Konflikt thematisiert, sondern eine innergesellschaftliche, vom Subjekt ausgehende Gewalt zentriert. Pathologie und Verbrechen, die beiden großen, gefährlichen Terrains, die dem normalen Leben entgegen stehen.

**Sie haben gerade die Gewaltanwendung
im Abenteuerfilm beschrieben. Wie sieht
sie im Horrorfilm aus?**

Den Horrorfilm muß man von seiner Aufgabenstellung her betrachten. Horror ist eine Kategorie, die im Kopf der Zuschauer stattfindet und die streng historisch funktioniert. Ein Horrorfilm der 30er Jahre wird wahrscheinlich heute keinen Zuschauer mehr in Schrecken versetzen, denken Sie an den ersten *Jeckyl & Hyde* Film. So ein Film ist nicht vergleichbar mit Schweigen der Lämmer. Die Affektqualität dieses Films für den Zuschauer ist Horror, er ist sein Schlüsselaffekt. Die Horrorerzeugung müssen wir wieder in den erworbenen Wissenszusammenhang des Zuschauers setzen. Wenn wir nach den Mitteln, Inhalten fragen, mit denen Horror produziert wird, müssen wir nach den Angstanlässen, die der Horrorfilm bereitstellt, suchen. Wir stoßen hier auf Gemengelagen von Motiven und Typen. Bei Schweigen der Lämmer haben wir die Kommissarin, die ein ausgesprochenes Vaterproblem hat, das im Film geschildert wird. Die Faszination, die der Mörder auf sie ausübt, ist durch die Vaterbeziehung motiviert, das heißt, der Serienmörder ist eng mit dem biografischen Sinnsystem der Heldin und des Filmes verknüpft. Die Genrefigur des Serienmörders ist relativ neueren Datums. In den 50er Jahren gab es sechs solcher Filme, in den 80er Jahren waren es ungefähr 180 Filme. Weiterhin steht die Figur des Menschenfressers im Kontext zu den *Man-Eater*-Filmen der 80er Jahre. Die zeitgenössische Folie des Films können wir durchbuchstabieren, das Ensemble von Anspielungsmarken weist auf die Zeitgeschichte und hätte vor 20 Jahren nicht funktioniert.



Warum werden im steigenden Maße Horrorfilme produziert?

Der Horrorfilm hat mehrere Konjunkturen hinter sich. In den 50er und frühen 60er Jahren sind sehr viele solcher Stoffe mit großem Publikumserfolg bearbeitet worden. In den 70er Jahren verschwindet der Horrorfilm weitestgehend von der Bildfläche, um in den 80er Jahren wiederzukehren. Auch hier müssen wir uns den kulturhistorischen Hintergrund ansehen, weil es so etwas wie eine Art Affektkultur gibt, die im Rahmen der Gesellschaft Bedeutung hat oder nicht. In den 50er Jahren haben wir es mit paranoiden Konstellationen im Horrorfilm zu tun, die McCarthy-Ära ist vor diesem Hintergrund mitzudenken. Generell sind solche paranoiden Konstellationen im Horror- und Science-Fiction-Film eher wiederzufinden als im Krimi. Von der Affektkultur neigen wir unter dieser historischen Bedingung einer kulturellen Paranoia eher zum Horriblen denn zum Krimi, der tendenziell rationalistisch angelegt ist, das Paranoide also entkräftet. Was ist die heutige Bedingung an Affektkultur für einen Film wie Face Off? Der Film inszeniert Identitätswechsel als Körperwechsel, und das abgenommene Gesicht ist eine Maske, wie im griechischen Theater die „persona“ die Maske der Schauspieler war. Ein furchterregendes Spiel mit der körperlichen Integrität also – und damit ein zeitgenössischer Horror-Action-Film: Das Thema der zerbrechlichen Körperstabilität ist in den letzten zehn, fünfzehn Jahren filmisch oft bearbeitet worden.

Im Western wiederum ist die Gewaltanwendung als liturgische Handlung auszumachen...

Die liturgischen Handlungen im Western beziehen sich auf den Zeitraum der 40er und 50er Jahre. Eine wiederkehrende Thematik steht im Vordergrund: die Frage nach Recht und Ordnung, nach der Handlungsfähigkeit der gesellschaftlichen Ordnungskräfte. Ein strikt machistisches Gesellschaftsmodell, das darauf basiert, daß die Formen der Auseinandersetzung in einer Art und Weise ritualisiert sind, daß man fast an eine Spielrealität denken könnte. Ein Sonderfall von Mythos, weil die stereotype Konfliktsituation immer wieder auf neue Konflikte trifft. Dies ist die wichtigste Strategie der Handlungsführung im Western. Im Zentrum des Western stehen häufig die Klimaxgeschichten, die in unmittelbarer szenischer Konfrontation von Protagonist und Antagonist enden. Dieses Szenario wird wiederum als Ritus abgearbeitet. Die liturgische Handlung basiert möglicherweise darauf, daß die Figur, die im Western auftritt, einem moralischen Diktat unterliegt. Wenn wir uns die Beispiele der Gewaltanwendung anschauen, wie zum Beispiel das ritualisierte Duell, wird dies deutlich: Zwei statische Marionetten stehen sich gegenüber. Eine mögliche Annahme, warum diese Art der Gewaltanwendung im Western der 50er Jahre so vorherrschend ist und es in den Western-Fernsehserien bis in die 70er Jahre blieb, ist es, den Zuschauer vielleicht nicht zu sehr zu gefährden, die Gewalt nicht zu bedrohlich erscheinen zu lassen. Diese Annahme ist nicht empirisch geklärt. Wenn wir diese Annahme aber als ästhetische Strategie bewerten, um Distanz herzustellen, ist diese Kategorie sehr plausibel innerhalb der Textanalyse.



Die zentrale Funktion der Waffen, aber auch ihre genre-selegierende Kraft, kann u. a. an ihrer hervorgehobenen Position auf Filmplakaten und Kassettenhüllen festgemacht werden. Diese ikonographische Konvention läßt sich bis in die 60er Jahre zurückverfolgen.

Im Westerngenre betrifft das Problem der Gewaltanwendung nur das Mittel, über das sich Personen beweisen müssen. Wie sehen die Mittel im Splatter-Film aus?

Der Splatter-Film ist komplizierter als gemeinhin vermutet wird. Zum ersten müssen wir uns die Perspektive, aus der Splatter-Filme das, was geschieht, beobachten, verdeutlichen. Vera Dika spricht von Stalker-Filmen, den Verfolgerfilmen. Sie identifiziert damit einen Kamerastil, der aus der subjektiven Sicht des Täters aufgezo- gen ist.

Dieser Tatbestand ist etwas völlig Neues in der Filmgeschichte. Das Publikum wird kameraperspektivisch in eine Position gehievt, die früher neutral oder opferbezogen gearbeitet hat.

Die Affekte, die beim Splatter-Film mobilisiert werden, haben in anderen Filmgenres nur eine periphere Rolle gespielt. Es sind zum Beispiel Affekte des Ekels, die kulturell mit einer starken Abwehrhaltung koordiniert sind. Es spricht dafür, daß es eine intensive Veränderung der Affektkultur in den 80er Jahren mit den Splatter-Filmen gegeben hat. Daneben wäre die Körperthematik zu nennen, das Aufbrechen, das Eindringen in den Körper. Die Belange des Inszenierens, wie also mit dem toten Körper des Opfers umgegangen wird, stehen im Zentrum des Films. Die Körperaußenseiten stellen die Integrität des Opfers in Frage. Bei dem Aufkommen der Bedeutsamkeit der Körperfrage in den 80er Jahren müssen andere Formen hinzu gedacht werden. Das Ding von John Carpenter, Robocop oder Terminator I und Terminator II, deren Hauptfiguren keine eindeutige Körperidentität mehr aufweisen, sind in einer Linie mit den Splatter-Filmen zu sehen.

Es wird viel gestorben im Kino...

Das Kino, wie andere Künste auch, muß deutlich sein. Es macht einen Unterschied, ob jemand im Film verletzt wird oder stirbt. Das Sterben ist eine kräftigere Botschaft des Films. Dies ist eine ganz einfache dramaturgische Grundüberlegung. Gewaltanwendung als Konfliktlösung muß man differenzieren. Es macht einen Unterschied, ob Nebenfiguren als personale Requisite geopfert werden oder Hauptfiguren, die zudem noch demonstrativ umgebracht werden. Normalerweise überleben die Zentralfiguren bis zum Ende des Films. Es sterben meistens die Bösen, die Welt wird wieder in Ordnung gebracht. Wenn ein „guter Kommissar“ im Finale stirbt, hat dies signifikante Bedeutung. Zum Beispiel die Antihelden des New Hollywood in Easy Rider – die Helden werden am Ende des Films geopfert, um den Zuschauern zu signalisieren: Ihr müßt wieder das amerikanische Projekt herstellen, Freizügigkeit und Toleranz, um die Möglichkeit der Individualität auszufalten. Das sind Todesfälle, die wie eine Handlungsaufforderung an den Zuschauer gewertet werden können. Hinsichtlich der Gewaltanwendung ist zu fragen, was für den Zuschauer in diesem Kontext bleibt: Man darf von der Moral von der Geschichte nicht abstrahieren, sie gehört zum Sinn der Filme dazu.

Stimulieren Gewaltszenen die Erwartung von Gewalt beim Zuschauer?

Darauf gibt es aber keine einmütige Antwort. Ein Aspekt der Rezeption ist immer: Was ist die Moral von der G'schicht? Was bleibt für den Zuschauer nach Besichtigung des Films? Die Empirie gibt unterschiedliche Antworten. Die Kultivierungshypothese von Gerbner belegt, daß derjenige, der viele gewalttätige Filme im Fernsehen sieht, ängstlich wird. Der Befund ist schon 20 Jahre alt, aber immer noch aktuell und bedenkenswert. Gewalt als paradoxe Wirkung. Eine andere Diskussion, die seit

Ewigkeiten geführt wird: Was sind die Elemente in einem Film, die Gewaltbereitschaft als Wirkung bereitstellen? Kennen Sie das Montagssyndrom in Kindergärten? Erzieherinnen berichten immer wieder, daß Kinder an diesem Tag ausgesprochen wild sind und sich prügeln. Häufig wird diese Tatsache auf den vermehrten Fernsehkonsum am Wochenende zurückgeführt. Vielleicht ist aber das „schlechte Wochenende“ viel wichtiger als Hintergrund des Montagsverhaltens: Es gab keine Freunde, es gab kein Bewegungsspiel, die Eltern wollten für sich sein. Diese Bezüge sollten mitbedacht werden, wenn man Gründe für die erhöhte Aggressivität der Kinder sucht. In die Gewaltdiskussion ist auch das Reality-Tv hineinzudenken. Offenbar fördert das Sehen von Reality-Tv-Sendungen das prosoziale Verhalten der Zuschauer. Ein signifikanter Effekt, der über einen gewissen Zeitraum stabil ist. Fiktionale Geschichten werden weniger vom Publikum angenommen als dokumentarische. Der Zuschauer kann Fiktion als solche erkennen und verwechselt sie nicht mit der Wirklichkeit – eine Fähigkeit, die sicher auch für die Gewaltwahrnehmung von Bedeutung ist und sie relativiert.

Wenn der Zuschauer am Filmanfang eine Gewaltszene sieht, ist er auf die Anwendung von Gewalt eingestimmt. Ist das ein Spiel mit dem Gewußten?

Ja, es betrifft die Strategie des Films selbst. Der Zuschauer muß in die Geschichte eingeführt werden und die Spannung muß über neunzig Minuten des Films halten. Vor dem Hintergrund von Alltags- und Genrewissen müssen die Veränderungen der Genres innerhalb der Filmgeschichte immer wieder neu gelernt werden, weil sich der Film als Erzählung darauf bezieht. Jemand, der überhaupt kein Horrorgeübter ist, versteht dieses Genre möglicherweise anders als jemand, der in die Gepflogenheiten des Genres eingewiesen ist.

An das kollektive Wissen der Zuschauer sind Zentralbedingungen geknüpft, ebenso an die Phantasie.

Die Phantasie ist die zentrale Urkraft und gehört zu den Urtatsachen des Seelenlebens des Menschen. Szenen im wirklichen Leben des Menschen sind begleitet von Phantasietätigkeiten. Phantasie braucht Material, Substanz, an der sie sich entfalten kann, die auch in den Medien bereitgestellt wird, aber nicht ausschließlich. Phantasietätigkeiten müssen in Beziehung zum Realitätsvermögen des Menschen gesetzt werden. Wenn wir uns einen Vampirfilm angesehen haben, gehen wir anschließend nicht von der Tatsache aus, daß uns im realen Leben auf offener Straße einer beißt.

Wie hängen gesellschaftliche Moralvorstellung und Gewaltanwendung im Film zusammen?

In der Regel ist es so, daß ein Filmkontext ein Moralsystem aufbaut, in dem jemand einen anderen bedroht, aus ökonomischen Interessen motiviert oder aus Rache und ähnlichem. Ich denke an Die Frau mit der 45er Magnum von Abel Ferrara. Von der Motivlage her ist es eine Rachegeschichte. Die Rächerin nimmt aber in den Verkleidungen, in denen sie mordet, die Gesamtheit der amerikanischen Frauenbilder ein und

wird so etwas wie eine Ikone, eine abstrakte Inkarnation einer gesellschaftlichen Klasse. Der Film weist so über seine engere Geschichte weit hinaus, er wird lesbar als radikales moralisches Traktat über Geschlechterbeziehungen.

Gibt es in der Gesellschaft unterschiedliche Deutungen und Nutzungen der Gewaltanwendung?

Es gibt eine Untersuchung zur Wahrnehmung von Dallas im kulturellen Horizont. Dabei ist deutlich belegt worden, daß im Kontext USA-Marokko-Indonesien die Wahrnehmung der Zuschauer sehr unterschiedlich ausfällt. Ich vermute, hinsichtlich der Gewaltfrage spielt die kulturelle Umgebung eine ähnliche Rolle, es gibt unterschiedliche Deutungszusammenhänge. Hinweise darauf gibt eine interkulturelle Untersuchung japanischer Filme. Die Enthüllung des Gesichts ist in der westlichen Kultur etwas wesentlich Neues, das in Das Schweigen der Lämmer oder in Face Off eingeführt wurde. In der japanischen Kultur ist dieses Merkmal schon in den 50er Jahren zu finden. Wir sollten uns näher die Kulturgeschichte anschauen. Wenn wir in die europäischen Kulturgeschichten hineinsehen, gibt es auch hier Szenarien, die deutlich abweichen von dem, was wir heute kennen. Ein Beispiel wäre die Hinrichtung des Mörders von Heinrich IV. Auf einem öffentlichem Platz in Paris ist Ravaillac gefoltert, gevierteilt und am Ende geköpft worden, einen ganzen Tag lang, vor einem riesigen Publikum. Es gab privilegierte Plätze für Adelige. Frauen, die angesichts des Schreckens in Ohnmacht gefallen sind,

bekamen Rietsalz unter die Nase gehalten, damit sie nicht allzuviel vom Spektakel verpaßten. Unter dem Aspekt des Ausstellens von Gewaltdarstellungen auch im theatralischen Sinn hat es massive Veränderungen der Kultur- und Affektgeschichte im Abendland gegeben. In der Hinrichtung von Ravaillac wurde „Recht“ zelebriert, in einem öffentlichen Akt theatralisch inszeniert. Solche Rahmen müssen mitgedacht werden, um Kulturgeschichte erklären zu können. Wenn wir uns heute Splatter-Filme ansehen, müssen die Rahmenbedingungen ausfindig gemacht werden. Darüber wissen wir wenig.

Korrespondieren nicht auch kollektive Angstvisionen mit Gewaltdarstellungen im Film?

Das ist ein ganz zentrales Moment, weil es eine Verständigung darüber gibt, was die Gegenstände sind, die beim Menschen Angst erzeugen. In den 50er Jahren ist es beispielsweise die Angst vor einer Invasion durch die Kommunisten. Heute spielt die Bedrohung der Gesellschaft in ihrer Normalität eine große Rolle. Der Ort des Fremden, des Anderen ist fast immer bedrohlich, Utopien sind selten. In Carla's Song sind Bilder enthalten, die diese Thematik nochmals bearbeiten: Bilder singender Revolutionäre in Nicaragua, am Beginn einer neuen Zeit, am Beginn aber auch der Gewalt der Contras und das Enden der Illusion vom Neubeginn. Die kollektive Angstvision bleibt uns als Thema erhalten, denken wir an die Emmerich-Filme Independence Day und Stargate. In Stargate geht es um die Gegenüberstellung der amerikanischen Kultur mit der arabischen. Die amerikanische Kultur steht für Demokratie, die arabische Welt für das Geknechtet-Sein. Das Sternentor vermittelt Hier und Dort. Die Amerikaner bleiben später im Land Arabien als väterliche Demokratiebegleiter. Die Ölkrise hat dies wahrscheinlich ausgelöst. Die Industrienationen sind abhängig von der Realität, daß wenige kleine Länder diese Ressourcen besitzen. Die paranoide Konstellation der 50er Jahre, den Kommunismus überall als Bedrohung zu vermuten, kann zeitgenössisch parallel zum Beispiel mit der Angst vor einer islamischen Welt verglichen werden (Öl + Fundamentalismus).

Wenn wir im Kino Gewaltarstellungen erlebt haben, wie ist das zu verarbeiten?

Wenn es um die Wirkung von Filmen geht, gehören die Gewaltszenen immer zur Realisierung von Filmen, haben aber keinen eigenständigen Wert. Bei Sam Peckinpah sind die Gewaltdarstellungen in Slowmotion zu sehen, sie sind damit aus dem Restkontext herausgehoben und erhalten eine Irrealisierung, eine Intensivierung und melancholische Brechung, eine Psychologisierung, weil wir das Erleben der Figuren betrachten können. Diese Art von Filmkontext schafft Distanz. Vor allen Dingen behält man ihre formalen Qualitäten und Effekte als Zuschauer.

Was halten Sie von der FSF als Institution, die auch Gewaltfilme beurteilen muß?

Die Geschichte der Zensurierung ist so alt wie die bürgerliche Literatur. In den 50er Jahren hat sich die FSK etabliert, das Konzept der Selbstkontrolle. Selbstkontrolle finde ich vernünftiger als eine staatliche Kontrollunterwerfung. Der Rahmen durch Gesetze muß natürlich vorgegeben sein. Die Selbstkontrolle ist entsprechend beim Fernsehen eingeführt worden. Was kontrolliert wird und welches die Kriterien für Kontrolle sind? Wir kommen ins medienpädagogische Feld; Kompetenz und Kontrolle – seine beiden Pole. Manche sehen die Zensur als einen paternalistisch-fürsorglichen Eingriff, die Zensurinstanz als karitative Einrichtung. Ein zu Ende gedachtes demokratisches Mediensystem müßte aber Kompetenz einfordern, nicht die Perfektionierung der Kontrolle. Eine pädagogische Utopie steht der Praxis der Kontrollorgane gegenüber. Wenn ich die pädagogische Frage nach der Medienkompetenz stelle, gerate ich in ein ganz anderes Kräftefeld als das der FSF. Die Zuschauer müssen befähigt werden, sich medienkompetent mit gesellschaftlich relevanten Problemen auseinanderzusetzen. Letztlich hängt alles von der Frage ab: Wieviel Zutrauen habe ich zu meinem Publikum?

Lassen Sie uns ein Beispiel wählen, das in letzter Zeit manche zu einem Ruf nach Verboten veranlaßt hat: Natural Born Killers.

Ein schwieriges Beispiel. Der Film hat die zeitgenössische Kultur zum Gegenstand. Er arbeitet mit Versatzstücken des Serienkillers, der Lifeberichterstattung, dem Entwickeln von Fernsehformaten. Es geht um die Veränderung der Bilderwelt mit langen Sequenzen mit dem klassischen, mythischen Bestand an Szenen des Genres. Ich denke dabei an eine Szene eines indianischen Sehers, der dem Hauptdarsteller eine Droge verabreicht, was zu einer Bilderflut führt, zu einem filmischen Ort der Anderszeit. Natives Amerika und zivilisiertes, weißes Amerika treffen aufeinander. Ein geschlossenes Stück konservativer Auseinandersetzung, weil Oliver Stone die „Neue Welt“ nicht feiert, sondern sich deutlich davon absetzt.

Aufgrund des Themas ist der Film in eine Diskussion hineingeraten, die ihm eine Prominenz zugewiesen hat, die ihm aufgrund seiner Werkseigenschaften gar nicht zusteht. Ich würde diesen Film keineswegs verbieten, auch wenn ich mit den Botschaften des Films nicht übereinstimme. Trotzdem ist es ein ernstzunehmender künstlerischer Versuch, sich mit amerikanischer kultureller Gegenwart auseinanderzusetzen.



Das Interview führte Tanja Schmidt.