Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 12

Artikel: Problematisches Spiel mit dem Feuer
Autor: Derendinger, Franz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932161

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

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

PROBLEMATISCHES SPIEL MIT DEM FEUER

Medienkonsumenten, Pädagogen und Kritiker angesichts des Gewaltbooms in Film und Fernsehen – ratlos. Franz Derendingers Analyse zeigt Perspektiven einer Medienerziehung auf, die anstelle von reflexhafter Abwehr und Abscheu die Fähigkeit zur entschlüsselnden Rezeption vermittelt

Franz Derendinger

Bitte stellen Sie sich einmal folgende Geschichte im Kino vor: Eine attraktive Beamtin versucht bei der Polizei, einem reinen Männerapparat also, nach oben zu kommen. Immer wieder sieht sie sich im Kontakt mit Kollegen deren Anzüglichkeiten und unverhüllten sexuellen Nachstellungen ausgesetzt. Schliesslich konfrontiert ihr Chef sie mit dem Ansinnen, sie solle sich als Lockvogel bei der Jagd nach einem notorischen Vergewaltiger beteiligen. Von Ehrgeiz geradezu zerfressen, übernimmt sie diesen Job, obwohl sie genau fühlt, dass sie dabei ein weiteres Mal zum Objekt degradiert wird. In der Welt der Männer ist unsere Polizistin die Gejagte; zwischen der sozusagen sportlichen Anmache der Kollegen und dem, was der Unhold mit ihr anstellen könnte, besteht letztlich nur ein gradueller Unterschied. Weil unsere Heldin früh ihre Eltern verloren hat, konnte sie kein gesundes Selbstwertgefühl entwickeln; dazu hätte sie Beziehungen gebraucht, in denen Zuneigung nicht mit Begehren und Besitzanspruch verbunden ist. Wäre da nicht ihr Chef, so hätte sie keine Chance, jemals ihr Trauma zu überwinden. Dieser Kommissar fördert jedoch seine Untergebene, ohne Gegenleistungen irgendwelcher Art zu erwarten. Es entsteht so etwas wie eine Vater-Tochter-Beziehung, in der die junge Detektivin sich für einmal als frei von Ansprüchen erfährt. Das stärkt ihr soweit den Rücken, dass sie schliesslich aus der Rolle der Gejagten in die der Jägerin schlüpfen und im Showdown den Täter zur Strecke bringen kann.

STRUKTURELLE VERDOPPELUNG

Nun, das wäre wohl alles nicht sonderlich spannend, eine mässig originelle, mit viel psychologischem Abhub versetzte Emanzipationsgeschichte halt. Zum Glück haben Thomas Harris und in seinem Gefolge Jonathan Demme sie nicht in solch platt realistischer Weise erzählt, sondern durch eine massive Ueberhöhung die Bedrohung wirklich fühlbar gemacht, der eine Frau wie Clarice Starling sich ausgesetzt findet. Es geht da nicht einfach nur um Männer, die ihrem sexuellen Jagdtrieb frönen; deren Verhalten wird vielmehr verdichtet im Treiben jenes Psychopathen, der seine Opfer physisch zu Trophäen verarbeitet. «Buffalo Bill», der Frauenhäuter, der seine Opfer im Dunkeln mit einem Nachtsichtgerät ausspäht, das ist die schauerliche Metapher für jenen objektivierenden Blick, der tatsächlich tötet – insofern eben, als er den andern bzw. die andere als Subjekt negiert. Doch nicht nur das männliche Aufrissverhalten findet sich bei Harris/Demme strukturell verdoppelt; auch Inspektor Crawford als beschützende Vaterfigur erhält seine Entsprechung im Feld des Psychopathologischen. Erst über die Identifikation mit Lecter, mit Hannibal, dem Kannibalen, kann Clarice zuletzt ihre Lämmerrolle abstreifen; sie muss sich mit dem Bösen einlassen, muss ins Herz der Finsternis eindringen, um selber Jägerin zu werden und das Böse besiegen zu können.

In der Geschichte vom «Schweigen der Lämmer» (*«The Silence of the Lambs»*, 1990, ZOOM 7/91) zeigt sich so ein Grundmuster sämtlicher Gruselerzählungen: Sie handeln im Kern von durchaus alltäglichen Bedrohungen, welche im Leben sehr wohl Angst einjagen oder Bedrückung auslösen können, die aber bei der bloss realistischen Abschilderung kaum mehr unter die Haut gehen, weil da nun der Effekt des Realen fehlt. Fiktion als Abbild von Realität steht zu der letzteren ja in einer sehr zwiespältigen Beziehung: Sie betrifft uns wohl, insofern sie Elemente der Wirklichkeit enthält; andererseits jedoch bleibt sie als ein künstliches Double unvermeidlich von der Realität abgeschnitten, eben unwirklich.

Entsprechend unterliegt die Fiktion der Ambivalenz des Zeichens, das der Mensch zwischen sich und die Realität stellt, um den Zeithorizont zu öffnen und sich vom Zwang des je gerade Vorfindlichen zu befreien. Die Zeichen erlauben uns, sowohl von Dingen wie von Gefühlen Abstand zu halten und aus dieser Distanz heraus über beides ein Stück weit zu verfügen. Wer spricht, hat sich immer schon vom Besprochenen abgesetzt, ja darüber erhoben. Doch wird er dieser Erhebung nicht uneingeschränkt froh: Mag die Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem einerseits auch Schutz bedeuten, auf der andern Seite impliziert sie Trennung, letztlich den Verlust des Unmittelbaren. Zum Zeichenbenützer geworden, gewinnt der Mensch Aufschub gegenüber der inneren wie der äusseren Natur; aus dieser Distanz heraus sehnt er sich jedoch wieder nach Widerstand, nach der Reibung der Dinge, welche ihm allererst das Gefühl verschafft, wirklich zu leben. Aus dem Abstand, den die Zeichen gewähren, erwächst die Lust, ergriffen, gepackt, überwältigt zu werden von dem, was vor der Vermittlung durch Zeichen ist. Die Loslösung von den Dingen impliziert das Verlangen nach dem Undurchsichtigen und Unbegrifflichen: eben die Sehnsucht nach dem Realen.[1)]

DRAMATISIERUNG UND PSEUDO-REALER EFFEKT

Die Zwiespältigkeit des Zeichens besteht exakt darin, dass es sich von den Sachen absetzt, während es andererseits, um zu funktionieren, doch stets auf Realität verweisen muss. Und dieser Ambivalenz des Zeichens vermag sich auch die Fiktion nie zu entziehen: Sie entwirft ein Bild von etwas, dem dann aber als blossem Bild der Wirklichkeitsgehalt fehlt. Fiktion ist quasi Realität gekürzt um das Reale, und sofern es ihr nicht gelingt, dieses Manko durch symbolische Ueberhöhung wettzumachen, wird sie uns mit grosser Wahrscheinlichkeit kalt lassen. So kompensiert Fiktion den Ausfall des Realen durch einen pseudo-realen Effekt, indem sie künstlich Schauder, Erschütterung und Schrecken zu erzeugen versucht.

Diese Dramatisierung kann unter Umständen auf der

Grundmuster aller Horrorgeschichten: «The Silence of the Lambs»

Strecke bleiben, wenn eine Geschichte in ein fremdes Medium übertragen wird. Ein Beispiel dafür wäre die Verfilmung eines andern Romans von Harris («Der rote Drache») durch den Regisseur Michael Mann (*«Manhunter»*, 1987). Harris zeigt das Geschehen immer wieder aus der Perspektive eines äusserlich wie innerlich verunstalteten Psychopathen und begründet dessen Wahn und seine absolut entsetzlichen Morde aus der Lebensgeschichte. Francis Dollarhyde ist ein zu kurz Gekommener, einer, der in lebenslanger Verlassenheit nie die Fähigkeit entwickeln konnte, den Blick der andern auszuhalten und ihnen als Gleicher gegenüberzutreten. Diese Schwäche kompensiert er nun mit einem Grössenwahn, der es ihm erlaubt, sich für seine Verstümmelung zu rächen. Davon allerdings ist im Film «Manhunter» nicht mehr viel zu spüren. Mann schreckte offenbar vor der Darstellung von Dollarhydes exquisiter Grausamkeit zurück und konzentrierte die Filmhandlung auf die Nachforschungen der Polizei. Dabei ist eine mehr oder weniger aufregende Cop-Story entstanden, die sich an die Konventionen des Genres hält und in der Folge den pseudo-realen Effekt weitgehend vermissen lässt.

Stellen wir uns aber einmal Klassiker des Thrill in einer entsprechenden Verkürzung vor: Was etwa gäbe Norman Bates («Psycho», 1960) her als neurotisch verkorkster Muttersohn, der wegen seiner Kontakthemmung zu Frauen keinen Zugang findet, was Rosemary Woodhouse («Rosemary's Baby», 1967) als gebeutelte Schwiegertochter, die sich nach anfänglichen Widerständen einordnet in den Familienclan ihres Mannes? Die naturalistische Darstellung wäre schlicht zu alltäglich und banal, im Grunde von der käsigen Qualität jener Selbstfindungsliteratur, die sich ohne glaubhaften Leidensdruck durch gediegene Neurosen wälzt. Erst durch die dramatische Uebertreibung – Normans mörderische Schizophrenie bzw. die teuflischen Rituale der Castevets – evozieren diese Geschichten jenes Schaurige, das der dargestellten Sache – nämlich der Unterdrückung und Entmündigung einer Person – real entspricht.

Selbst Kindermärchen bringen ja familiäre Spannungen durch eigentliche Horrorbilder zum Ausdruck: Da organisiert etwa eine eifersüchtige Mutter allerhand Mordanschläge gegen die aufblühende Tochter, während umgekehrt Sprösslinge ihre notdürftig als Hexe getarnte Erzeugerin im Ofen braten. Und auch die alte Story vom thebanischen Königssohn benutzt das schauerliche Szenario von Vatermord, Mutterschändung und Selbstverstümmelung, um letztlich alltägliche Familienkonflikte so auszuleuchten, dass sie uns wirklich packen.

Im übrigen geht sogar die Umgangssprache ähnlich vor: Wir sagen leichthin, wir hätten einen vergiften, erwürgen bzw. ihm an die Gurgel gehen können, und wollen durch die Übertreibung bloss das real beträchtliche Mass der Aggression wiedergeben; wir suchen also den pseudo-realen Effekt. Daraus könnte sich letztlich auch die schockierende Vorstellung Freuds erklären, dass Kinder Todeswünsche gegen ihre Eltern hegen sollen. Natürlich werden sie diese im Normalfall nicht wirklich zum Teufel wünschen; doch das nachvollziehbare Begehren, die Nervensägen möchten einmal weg sein, bedient sich gelegentlich solch gewalttätig zugespitzter Bilder.

NEGATIVE UND POSITIVE LEKTÜRE

Sprache wie Fiktion kommen nicht umhin, den Ausfall des Realen, des unmittelbaren Berührt- und Betroffenseins, durch den pseudo-realen Effekt zu kompensieren. Harris/Demme nehmen diese Kompensation vor, indem sie den normalen Bemächtigungstrieb zu einem Bild der Aneignung übersteigern, die das Opfer des Lebens beraubt und so in der Tat vergegenständlicht. Und sie ziehen diese metaphorische Überhöhung konsequent durch; denn das Schreckliche bricht genauso ein auf der Seite der Vaterfiguren, die ihre Triebansprüche zurückstellen. Lecters ungehemmter Aneignungstrieb stellt die bösartige Spiegelung jenes Begehrens dar, das bei der Figur des Chefs nirgends an die Oberfläche dringt. In der Folge ist es auch der kannibalische Psychiater, welcher jenes Drama des Verzichts explizit durchspielt, durch das sich Clarice ein Spielraum für die eigene Entwicklung öffnet. Clarice kann sich nur deshalb dem starrenden Blick und dem tödlichen Zugriff entwinden, weil sie zuletzt dagegenzuhalten, nämlich selber objektivierend zu blicken vermag. Sie emanzipiert sich als Frau, indem sie sich die männliche Sichtweise aneignet. Ob dies ein angemessenes Modell für Emanzipation darstellt, darüber kann frau/man in guten Treuen streiten; aber mit Bestimmtheit wird niemand behaupten können, Harris und Demme redeten der Unterdrückung der Frau das Wort.

Nur, ist das den Zuschauern auch klar? Die Geschichte vom «Schweigen der Lämmer» serviert immerhin eine ganze Reihe von frauenfeindlichen Akten - wer garantiert uns, dass die Rezipienten die Story von ihrer Tiefenstruktur her begreifen und nicht über jene isolierten szenischen Modelle, die machistische Formen des Balzverhaltens gerade noch bestärken könnten? Ganz offensichtlich lassen sich die Elemente einer Erzählung sehr unterschiedlich lesen: In unserer Lektüre haben wir die Übergriffe gegen Frauen von jenem System her zu verstehen versucht, in das die Geschichte sie einfügt; dadurch haben wir ihren unmittelbaren Gehalt ausgesetzt und ihre positive Bedeutung praktisch ins Gegenteil verkehrt. Über die negative, die konsequent textbezogene Lektüre enthüllt sich letztlich eine Story voller Bemächtigungsversuche und Demütigungen als Geschichte einer Befreiung. Aber ohne Zweifel stellt diese Lesart nicht die einzig mögliche dar; wir können jederzeit den positiven Sach- vor den Kontextbezug stellen und entsprechend Bilder oder Szenen von dem her verstehen, was sie je für sich zeigen. Dann allerdings dürften diverse Auftritte in die Knochen fahren - vom Anstaltsdirektor, der Clarice im übertragenen Sinn anschleimt, bis zum Irren, der es wirklich tut; ganz zu schweigen natürlich von «Billy», der die Begrenzung seiner Identität überschreitet, indem er sich ein Kleid näht aus Frauenhaut.

An die positive Interpretation gebunden ist im übrigen die bekannte Nachahmungsthese, die Annahme also, der Konsum von Gewaltdarstellungen reize zu aggressivem Verhalten auf. Das ist ja auch einleuchtend: Wer das Zeichen von seiner positiven Seite – seinem Sachbezug – her nimmt, der stattet es unwillkürlich aus mit einer gewissen Verwirklichungstendenz. Umgekehrt halten wir die Bedeutung des Zeichens in der Latenz, solange wir es aus dem Kontext verstehen und seinen Bezug zur Realität zurückstellen. In solch negativer Lektüre evozieren wir Bilder und Gefühle, deren Wirklichkeitsgehalt wir jedoch bewusst aussetzen; hier geht es gerade darum, Vorstellungen zu projizieren, ohne sie verwirklichen zu müssen. Die negative Interpretation sublimiert die positiven Gehalte; insofern korrespondiert sie der These von der kathartischen Abfuhr, welche behauptet, die Darstellung von eher problematischen Gefühlsinhalten, erspare uns unter Umständen, diese real durchleben zu müssen. Katharsis- wie Nachahmungsthese lassen sich somit je auf eins der komplementären Momente zurückführen, die in der Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem angelegt sind: nämlich auf das negative Moment des Abstands bzw. auf das positive der nach wie vor vorhandenen Beziehung. Welche der beiden Thesen in einem bestimmten Fall zutrifft, hängt entsprechend von den semiotischen Präferenzen des jeweiligen Publikums ab, letztlich davon, welcher Art von Lektüre es eine Erzählung unterzieht.

SEHNSUCHT NACH DEM REALEN

Jonathan Demme war mit der Verfilmung von Harris' Roman reichlich Erfolg beschieden, nicht nur bei Hollywoods Preiskomitee, sondern auch an den Kinokassen. Damit hat er für das Thema des Serienmörders einen eigentlichen Boom eingeläutet. Entstanden sind in diesem Trend so unterschiedliche Filme wie *«C'est arrivé près de chez vous»* (Mann beisst Hund, von Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, 1992, ZOOM 5/93), *«Kalifornia»* (Dominic Sena, 1993, ZOOM 8/94) oder *«Serial Mom»* (John Waters, 1993). Zuvor bereits hatte John McNaughton (*«Henry – Portrait of a Serial Killer»*, 1986) in fast dokumentarischer Aufmachung einen Massenmörder ohne Motiv dargestellt und dabei das erschreckend Unbegreifliche eines solchen Tuns betont. Demgegenüber stellen spätere Filme eher die mediale Verwurstung des Themas in den Mittelpunkt: Die drei jungen Belgier lassen ihren Profikiller in Begleitung eines Kamerateams morden; Sena gesellt dem Killerpärchen einen Schriftsteller bei, der im Begriff ist ein Buch über Serienmörder zu schreiben. John Waters schliesslich wendet das Thema ins Groteske und schickt in seiner Spiesserparodie eine saubere Mittelstandsmutti auf den Kriegspfad gegen eine undurchsichtig und unsauber gewordene Welt.

Die quantitative Zunahme von Filmen, die sich um Gewalt drehen, ist gerade wieder im Hinblick auf die Beiträge in Venedig konstatiert worden.[2)] Dieses Phänomen ist nun

Boom für Serienmörder: «C'est arrivé près de chez vous»...

... und «Kalifornia»

In «Henry – Portrait of a Serial Killer» wird das Unbegreifliche des Mordens ohne Motiv betont

Schauder der sechziger Jahre: Anthony Perkins in Hitchcocks «Psycho»

gewiss erklärungsbedürftig. Was treibt viele Zeitgenossen dazu, Abend für Abend aus sicheren Stuben heraus auf Phantasmen der Gewalt und des Schreckens zu starren? Möglicherweise hängt es damit zusammen, dass in der Sekurität des geregelten Alltags zuvielen zuwenig zustösst. Die westlichen Industriegesellschaften haben es verstanden, Leiden und existenzielle Not an ihre Ränder abzudrängen. Sie legitimieren sich geradezu dadurch, dass sie der Mehrheit das Privileg bieten, nicht mehr direkt von widrigen Umständen ergriffen und geschüttelt zu werden. Wir sind höchst selten - nur gerade am Rand des Lebens - Unabwendbarem ausgesetzt; doch solcher Luxus hat seinen Preis: Er heizt nämlich fatal jene Ambivalenz auf, die unser Verhältnis zum Realen bestimmt. Auf der einen Seite bringt die Dispensation von unmittelbarem Betroffen- bzw. Unterworfensein einen Verlust an Lebensintensität mit sich; die Dinge, über die wir souverän verfügen, treten von uns zurück und verblassen. Mit der Gewöhnung an die Sicherheit steigt auf der andern Seite auch die Angst davor, das Leben einmal wirklich herantreten zu lassen. Wenn aber die Welt erst in prädepressivem Grau in Grau zu versinken droht, brauchen wir Stimulantien. Eingeklemmt zwischen der Sehnsucht nach einem Leben, das sie fordert, und einem übergrossen Sicherheitsbedürfnis werden viele schliesslich zu permanenten Gaffern.

Die Römer hatten ihre Amphitheater, wo sie zusehen konnten, wie andere Grenzerfahrungen zugeführt wurden. Wir verfügen über Reality-TV und entsprechende Filme. Nur ist das Reale – eben der Widerstand am Faktischen – durch Gucken niemals zu gewinnen; das ist das Elend aller Gewaltdarstellung wie im übrigen auch der Pornografie. In der Fiktion verbleiben Sex und Gewalt auf jeden Fall im Raum des Pseudo-Realen, und ihre Wirkung unterliegt demzufolge einer unausweichlichen Relativität. Welches Mass von Übertreibung zum pseudo-realen Effekt führt, hängt letztlich ab von den Bildern, die wir gewöhnlich benutzen. Hitchcock konnte anfangs der Sechziger Schauder auslösen, indem er Normans mumifizierte Mom kurz mal in die Kamera schauen liess. Am Ende des gleichen Jahrzehnts verschaffte Sergio Leone der Gewalt im Western eine schockierende Qualität einfach dadurch, dass er die Abläufe – gegenüber den üblichen Saloon-Prügeleien – verlangsamte und die Folgen für die Opfer zeigte. Aber weder Hitchcocks Leiche im Keller noch die Szene, in der Charles Bronson den fetten Wobbles in die Wäschemangel nimmt, hätten auf das heutige Durchschnittspublikum eine mit damals vergleichbare Wirkung. Wir sind uns ganz einfach anderes, in der Regel Härteres gewöhnt. Der pseudo-reale Effekt zeigt also eine Tendenz zur schleichenden Verflachung, weil die Zuschauer sich doch ziemlich schnell dem jeweils neuen Level anpassen – und dann das Aussergewöhnliche wieder vermissen. Diese Dialektik kann in der Tat zu einer fast vollständigen Entleerung der Zeichen führen.

JENSEITS VON GUT UND BÖSE

Wenn uns Oliver Stones *«Natural Born Killers»* (s. ZOOM 10/94) erschreckt, dann nicht primär wegen den da gezeigten Gewaltakten, sondern wegen der ungeheuerlichen Beiläufigkeit, mit der sie aneinandergereiht werden. Stone ist weniger auf die Darstellung von Gewalt aus, als vielmehr auf die Auseinandersetzung mit deren medialer Vermittlung. Und er bringt die Inflation der Zeichen exakt auf den Punkt; da schlägt buchstäblich eine Gewaltszene die Wirkung der vorangegangenen tot, denn das Tempo des Schnitts und die Menge an Bildern lassen deren nachhaltige Wirkung gar nicht mehr zu. Das ist effektiv nichts anderes als die monströse Verdichtung der amerikanischen Fernsehrealität, die sich weitgehend nach dem Gesichtspunkt des höchsten Kitzels richtet und darüber bereits auch Information zur Unterhaltung verbrät. Eine solche Entwicklung ist gewiss bedenklich, weil nämlich die inflationäre Entwertung der Zeichen zuletzt auf die Haltung des Publikums gegenüber der Realität zurückschlagen kann: Wenn erst einmal die Bilder abgenützt sind, lassen uns vielleicht auch die entsprechenden Sachverhalte kalt, und dann besteht tatsächlich die Gefahr, dass wir uns zu Tode amüsie-

ren.[3] Genau vor dieser Ausreizung der Zeichen warnt im übrigen ein weiteres oft gegen überrissene Gewaltdarstellung ins Feld geführtes Argument: die These von der schleichenden Abstumpfung.

Eine mit dem Fernsehen vergleichbare Entwicklung lässt sich ganz klar auch für den Kinofilm beobachten. Da ist sicher einmal die Steigerung der Trick- bzw. der Pyrotechnik, welche im Action-Film immer haarsträubendere Abläufe ermöglicht. Unter einem Sea-Harrier, der die Terroristen im Wolkenkratzer zusammenschiesst, und einer Atomexplosion zum Finale (*«True Lies»*, James Cameron, 1994) ist es offenbar nicht mehr zu machen. Weit mehr sind Kritiker jedoch von einem anderen Trend beunruhigt, nämlich von der Tendenz, Aggression aus jedem rationalen, legitimierenden Rahmen auszukoppeln. Herkömmliche Filmgattungen, die um Gewalt kreisten, legten ihren Erzählungen konsequent eine Art von manichäischem Raster zugrunde: Da gibt es stets Helden des Lichts und Mächte der Finsternis, und Gewaltanwendung ist immer dann legitim, wenn es darum geht, die Ordnung vor dem andrängenden Chaos zu bewahren. Im Prinzip gilt das vom Western bis hin zu den James Bond-Filmen, die sich allerdings vom Grundmuster bereits parodistisch absetzen.

Aber nichts mehr davon, wenn Sailor (*«Wild at Heart»*, David Lynch, 1990, ZOOM 20/90) in einem Anfall von Raserei den Schädel eines Kontrahenten an einer Treppenkante zertrümmert, oder wenn bei Quentin Tarantino (*«Pulp Fiction»*, 1994, ZOOM 9/94) zwei Killer mehr zufällig-spielerisch ein Gehirn an die Kabinendecke ihrer Karosse blasen. Und schon absolut gar nichts mehr bei Mickey und Mallory Knox, die per Abzählvers darüber entscheiden, wen sie abknallen und wen sie laufen lassen wollen. Was daran beunruhigt, ist der Umstand, dass Gewalt völlig irrational und unberechenbar geworden ist; sie bricht sinnlos über einen herein wie ein Naturereignis, das nicht aufzuhalten ist und sich überdies jeder Bewertung entzieht. Regisseure wie Lynch oder Tarantino nehmen – in einer Art von postmoderner Geste – Gewaltszenen als narrative Versatzstücke und spielen quasi damit herum. Dieses Spiel mit dem Feuer mag aber gefährlich sein; denn wer immer Bilder von ihrem positiven Gehalt her liest, kann so den Eindruck erhalten, roh ausgelebte Aggression sei der Normalfall und als solcher gerechtfertigt.

WIDER DIE MORALISTISCHE ABWEHR

Das ist ohne Zweifel nicht harmlos, die Kritik an solchen Entwicklungen dürfte mehr als berechtigt sein; doch die Art, wie sie in der Regel vorgetragen wird, scheint mir nicht durchwegs glücklich. Gerade in den Einwänden gegen Filme wie «Wild at Heart» oder «Pulp Fiction» zeigt sich eine Komponente, die mehr reflexhaft wirkt als reflektiert. Exzessiv gewalttätig sind hier die Filmhandlungen ja keineswegs – wenn wir einmal vom schon erwähnten Umstand absehen, dass

«Natural Born Killers» erschreckt durch die ungeheuerliche Beiläufigkeit der Gewaltszenen

Atombombe zum Finale: Arnold Schwarzenegger in «True Lies»

Erregt reflexhafte Abwehr: Nicholas Cage in «Wild at Heart»

die Aggression darin die vernünftige Relation zu den jeweiligen Auslösern verloren hat. Im Grunde beruht die Ablehnung solcher Filme wohl eher auf einem unmittelbaren Ekelreflex, einer Abwehr gegenüber Handlungen, die man einmal zu verabscheuen gelernt hat. Ähnliches findet sich etwa bei Lehrern, die einen Film wie «The Silence of the Lambs» ihren Schülern nie zeigen würden, ganz einfach weil Gewaltszenen sie anwidern. Damit reagieren die Kritiker im Prinzip aber gar nicht viel anders als die Konsumenten, welche Schreckbilder einfach geil finden; sie lesen sie nämlich auch positiv, nehmen sie als Schlüsselreize wahr – nur mit dem Unterschied, dass diese bei ihnen moralische Hemmungen aktivieren. Das ist ein bisschen wie bei den Kussszenen, die der Dorfpfarrer in «Nuovo Cinema Paradiso» (Giuseppe Tornatore, 1989, 19/89) jeweils aus dem Film entfernen liess; bloss haben sich die Zeiten geändert: Erotische Szenen lösen heute kaum noch moralische Schocks aus; wohl aber vermögen dies – gerade bei einem kultivierteren Publikum – Bilder der Gewalt. Sie sind das eigentlich Obszöne der Gegenwart.

In archaische Verhaltensweisen zurückgefallene Kulturwesen: Anthony Hopkins und Jodie Foster in «The Silence of the Lambs

Das hat primär damit zu tun, dass sich unsere Grundwerte in den letzten vier Jahrzehnten grundlegend gewandelt haben: Galt vor gar nicht so langer Zeit die freie Verfügung über den Körper noch als Sünde, so verstehen wir sie heute als ein unverzichtbares Gut. In der Folge muss aber auch jede Form physischer Gewalt geächtet werden, weil Gewalt die Selbstbestimmung des jeweiligen Opfers aufs schlimmste beeinträchtigt. An jenem Tabu soll im Grundsatz ja auch gar nicht gerüttelt werden; doch förderten Tabus seit je her eine zwanghaft enge Auslegung – und damit die Tendenz zur Lüge, zur Verdrängung und zur Kompensation. Die viktorianische Ära verbannte die Sexualität; als Folge davon luden die Zeitgenossen alles mögliche sexuell auf, füllten die Welt mit erotischen Phantasmen. Nehmen wir am Ende so schrecklich viel Gewalt wahr, weil wir schon eine handfeste Rammelei unter Kindern nicht mehr ertragen und den Fusstritt gegen ein Haustier strafrechtlich verfolgt sehen wollen?

Das aber nur nebenbei. Das wirklich Prekäre am moralischen Abwehrreflex gegen Gewaltdarstellung besteht darin, dass er wenig bis nichts dazu beiträgt, die Dinge in Fluss zu bringen. Eine Gesellschaft, der Wahrheit sich ausschliesslich auf dem Markt enthüllt, wird sich Restriktionen höchstens gegen die allerschlimmsten Auswüchse gefallen lassen. Weder dumpfe Konsumenten noch zynische Profiteure hören hin, wenn einige Senkrechte sich darin gefallen, wieder einmal betroffen und entrüstet zu sein. Man besiedelt buchstäblich verschiedene Welten und praktiziert gegenseitig Kommunikationsverweigerung; das aber bietet die sicherste Gewähr dafür, dass sich nichts ändert.

Nun wäre es aber gerade an den Kritikern exzessiver Gewaltdarstellung, Strategien für eine weniger fruchtlose Auseinandersetzung zu entwickeln; die andern haben am Status Quo ja eh nichts auszusetzen. Der Konzeption solcher Strategien steht jedoch der moralische Rigorismus bloss im Weg, weil der sich quasi rein erhalten und mit dem Bösen nicht kontaminiert werden will. Die Moralisten zeigen in der Regel wenig Lust, sich auf die Bedürfnisse einzulassen, welche das Publikum im Medium der fiktiven Gewalt zu befriedigen sucht; gerade darum predigen sie hoffnungslos an ungeneigten Zuhörern vorbei. Die Konsumenten erreicht letztlich nur, wer ihr zentrales Verlangen respektiert: nämlich die Lust auf ein weniger graues, auf ein abenteuerlicheres, wilderes Dasein. Sie sind auf der Suche nach dem Realen, aber haben zugleich Angst davor, ihm wirklich zu begegnen. Sie möchten den Wind des Lebens im Gesicht spüren, doch sie getrauen sich nicht, den Kopf aus dem Fenster zu halten, und sind deshalb auf den Ventilator angewiesen. Das Reale, von dem sie sich zu Recht höhere Lebensintensität versprechen, beginnt genau da, wo unsere Macht und unsere Verfügungsgewalt enden, wo wir gezwungen sind, uns Unvermeidlichem zu unterziehen. An diesen Punkt allerdings wird der blosse Zuschauer nie gelangen; er bleibt fixiert auf das Pseudo-Reale, das hypnotisch durch die Scheibe flimmert. Künstliche Schreckbilder gaukeln provoziertes Leben vor; dabei enttäuschen sie fortwährend unser Verlangen, von der Wirklichkeit berührt zu werden. Diese stetige Enttäuschung, die uns zwingt, immer wieder hinzugucken und noch exorbitantere Bilder zu verlangen, sie ist der eigentliche Motor des allgemeinen Voyeurismus.

FILME LESEN

Nun mag es ohnehin reichlich bizarr erscheinen, das Reale ausgerechnet in der Fiktion suchen zu wollen; doch so absurd ist das gar nicht: Auch das Zeichen, auch die Fiktion hat ein Moment des Gegenständigen an sich; dieses Moment erfahren wir exakt dann, wenn Sinn sich nicht automatisch – gewissermassen auf den ersten Blick – erschliesst, sondern in mühsamer Arbeit entschlüsselt werden muss. Sobald wir es nicht bei der positiven Bedeutung bewenden lassen, mit der uns die Bilder unmittelbar entgegentreten, sobald wir deren Sinn aus dem Zusammenhang zu gewinnen versuchen, setzen wir uns

Widerstand und Mühe aus. Die negative Lektüre nimmt einen Aufschub auf sich, ein Aussetzen des Ziels, was tatsächlich Anspannung, ja Arbeit bedeutet; aber auf der anderen Seite besetzt sie durch diesen Aufwand das Bearbeitete und eignet es sich insofern wirklich zu. Während der Konsum die Zeichen als gleichgültige Objekte verbraucht und dadurch aushöhlt, verschafft ihnen die negative Lektüre einen realen Gegenwert: Der besteht nämlich präzis im Mass der geleisteten Interpretationsarbeit. Wer also ernsthaft gegen die ausufernde Gewaltverherrlichung angehen will, müsste für eine Medienerziehung eintreten, welche die Fähigkeit zur entschlüsselnden Rezeption vermittelt, und zwar gerade auch gegenüber audiovisuellen Konsumprodukten.

Dass es eine solche Medienerziehung derzeit nicht gibt – mit Ausnahme vielleicht an Mittelschulen – dürfte im wesentlichen zwei Gründe haben: Erstens geben Bildzeichen natürlich auch bei positiver Lektüre etwas her; selbst wer nur idiotisch hinstarrt, sieht irgendwas laufen. Das ist beispielsweise beim Buch anders: Da erschliesst sich unmittelbarem Hinsehen rein gar nichts, Sinn ist ausschliesslich über die Entzifferung zu gewinnen. Bei Bildmedien jedoch scheint die bewusste, aktive Interpretation zunächst überflüssig. Hinzu kommt, dass die negative Lektüre in unserer Kultur durch die Tradition an das Buch gebunden war, so dass man die Medien, die erst im 20. Jahrhundert aufkamen, solcher Mühe kaum für würdig erachtete. Die Folge ist ein Analphabetismus der Bildzeichen, der viel verbreiteter ist und möglicherweise verhängnisvoller als jene Defizite in herkömmlicher Bildung, die von Pädagogen periodisch beklagt werden.

In der Tat wäre eine ästhetische Erziehung an der Zeit, die auch Unterhaltungsprodukte als Zeichen behandelt und nicht als semiotischen *Fast Food*, den man popcornmässig reinzieht und mehr oder weniger unverdaut wieder ausscheidet. Die Ideologie des Konsums macht uns vor, das Reale hafte an Bildern oder Dingen. Auf diesem Glauben basiert wohl unser Wirtschaftssystem; aber nichtsdestotrotz ist er falsch: Das Reale ist grundsätzlich nicht dingfest zu machen. Wer das versucht, dem geht es wie Kafkas Philosoph, der unbedingt den sich drehenden Kreisel erfassen will: Wann immer er zugreift, stoppt er die Drehung und verliert entsprechend die Essenz. Somit muss er immer neuen Anlauf nehmen, er muss rennen - wieder und wieder. Könnte er den Abstand zum Kreisel wahren, könnte er dessen Schwingung spüren, ohne ihn behändigen zu müssen, es wäre sein Glück! Vielleicht vermöchte er dann sogar vom Kreisel zu lassen, von dem er die Antwort auf alle Fragen erwartet, und sich der Welt zuzuwenden. Genau diese Hoffnung aber besteht auch für den gewöhnlichen Zeichenkonsumenten: Wenn der erst einmal die besondere Widerständigkeit der Fiktion aushalten sollte, dann entdeckt er eventuell auf einmal die Lust an der Reibung der Realität. Eine ästhetische Erziehung, die sich an der Besonderheit des Realen und damit an einer Ethik des Nicht-Habens orientiert, könnte insofern tatsächlich zur Vorbereitung auf das Leben beitragen.

BON APPETIT

Der objektivierende Zugriff tötet. Entsprechend besteht die entscheidende Kulturleistung darin, sich diesbezüglich zurückzuhalten, eben Aufschub oder – wie Freud es genannt hat – Triebverzicht zu ertragen. Die Trennung zwischen Zeichen und Ding markiert recht eigentlich den Eintritt in die Kultur; dass dieser Gegensatz fortan nicht mehr aufgelöst werden darf, bildet insofern deren initiales Tabu. Durch den naiv-positiven Gebrauch des Bildzeichens wird jedoch exakt dieses Tabu ins Wanken gebracht; denn das filmische Double ist dem Ding so ähnlich, dass der Abstand aufgehoben scheint. So weckt das Abbild die Versuchung, die Verfügbarkeit des Zeichens auf die Sache auszudehnen, ja es fördert das wahrhaft kannibalische Verlangen, Reales in der Art von Zeichen zu vereinnahmen. Genau dafür bildet Hannibal Lecter die grausliche Metapher: Das Kulturwesen fällt auf archaische Verhaltensformen zurück; weder Intelligenz noch Bildung halten den kunstsinnigen Psychiater davon ab, seine Patienten zu vergegenständlichen, indem er sie verspeist.

Aber nicht einmal der Menschenfresser ist der Regression völlig verfallen; er zeigt sich im Gegenteil fähig, sich selbst zurückzunehmen und seinen Bemächtigungstrieb zu kontrollieren. Lecter erkennt, dass die Welt interessanter ist mit Clarice darin; entsprechend würde er sie niemals fressen. Die andere gibt mehr her, wenn man sie nicht hat; insofern Lecter das begreift, verkörpert sich gerade in dieser monströsesten Gestalt die besondere Verzicht-Ethik, um die es in der Geschichte vom «Schweigen der Lämmer» geht. Die Entwicklung einer freien, selbstbestimmten Subjektivität ist nur möglich bei gegenseitiger Achtung – also nur unter der Bedingung, dass wir uns wechselseitig nicht zu Objekten erniedrigen. Clarice kann am Schluss «Billy» daran hindern, in ihre Haut zu schlüpfen; doch das vermag sie nur deshalb, weil zuvor andere darauf verzichtet haben, sich ihre Person einzuverleiben. Der Sinn, den diese erschreckende Metaphorik bei entsprechender Lektüre freigibt, dürfte es gewiss lohnen, auch einmal gegen Ekelschranken anzugehen. ■

Franz Derendinger ist Germanist, Lehrer an einer kaufmännischen Berufsschule und ständiger Mitarbeiter von ZOOM.

Anmerkungen

1) Der Begriff des «Realen» ist der Psychologie Jacques Lacans entlehnt. Dort bedeutet er das unbestimmt Gegenständige, das wirklichen Sachverhalten gegenüber bloss vorgestellten zukommt. Das «Reale» ist nichts anderes als die Autorität des schlicht Faktischen; es stellt jenes Reibungsmoment im Leben dar, das uns vor dem Gefühl der Beliebigkeit und des Wirklichkeitsverlusts bewahrt. Hinsichtlich ihres Vorstellungsinhalts mögen tausend gedachte Franken tausend wirklichen gleich sein; das Reale an letzteren besteht aber in der Bedrouille, in die wir vielleicht geraten, weil sie uns in einem bestimmten Moment fehlen.
2) Vgl. den Festivalbericht von Michael Lang in ZOOM 10/94
3) Stones Botschaft deckt sich durchaus mit der Diagnose, die Neil Postman schon 1985 gestellt hat. Wenn Bilder erst ohne jeden eigenen Aufwand konsumiert werden können, wie es der Ideologie des kommerziellen Fernsehens entspricht, dann nützen sie sich ab, verlieren gewissermassen ihre Referenz. Vgl. Neil Postman. Wir amüsieren uns zu Tode; Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt/M. 1985.