

Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 52 (2000)
Heft: 2

Artikel: Täter mit guten Gewissen
Autor: Seesslen, Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932691>

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: 24.02.2026

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

Täter mit guten Gewissen

Der Film lebt auch von Provokation. Doch zuviel davon ruft oft die Zensur auf den Plan. Von Grenzüberschreitungen und Moral in Filmen aus Hollywood und Europa.

Georg Seesslen

Filme sind in der Regel langsam, schwerfällig und undeutlich, vor allem, wenn man sie mit einer so raschen und dezidierten Form wie der Popmusik vergleicht. So ist es kein Wunder, dass sich das Kino immer wieder an den schnelleren Medien zu dynamisieren versucht, von der Musik bis zum Internet, in denen Reflexionen über moralische Grundlagen eigentlich keine Chancen haben, weil eine moralische Begrifflichkeit als ihre Voraussetzung – wir wollen nicht nur wissen, was gut und böse ist, wir wollen es auch benennen können – sozusagen strukturell zu spät kommt: Pop ist immer schon woanders, wenn die Gefahr besteht, vom gesellschaftlichen Moral-Diskurs eingeholt zu werden.

Filme, die in Hollywood entstehen, sind zu langsam, um diesem moralischen Diskurs zu entkommen. In den Zeiten einer (ökonomisch und kulturell) «gesunden» Entwicklung hat sich daher eine cineastische Arbeitsteilung zwischen den Majorstudios und den Independents herausgebildet, eine Dialektik zwischen konservativer Mitte und heftiger Peripherie – Walt Disney und Roger Corman als zwei Seiten einer Marktstruktur. Jede ökonomische Krise offenbart sich auch als moralische Krise der Traumfabrik: die Peripherie dringt ins Zentrum, das Kino – in Panik, seine

jeweils neueste Konsumenten-Generation zu verlieren – verwahrlost. Der Mainstream saugt sich mit Sex & Crime auf, bis die konservative Mitte durch Marktverhalten und durch öffentliche Inszenierungen «ihr» Schlüsselmedium wieder auf Linie bringt. Was immer auch passiert, Walt Disney siegt am Ende immer.

Selbstkritik der Gesellschaft

Welche Kapriolen die Medienproduktion auch schlägt, das Zentrum familienfreundlicher, weisser Kleinbürger-Mythologie setzt sich schliesslich wieder durch, weil es den Traum so vollständig in Ideologie verwandelt und die Ideologie so vollständig in Traum, dass das Kino wieder zum kulturellen Stabilitätsfaktor wird. Anders gesagt: Die moralische Diskussion um Sexualität und Gewalt wird nicht nur durch aktuelle Ereignisse ausgelöst und hysterisiert, wie jugendliche Amokläufe in den Schulen, sie ist selber Teil des zyklischen Marktgeschehens.

Die Moral, um die es im Kino geht, so wie sie in den Mainstream-Medien derzeit erneut diskutiert wird, hat also wenig mit den Provokationen zu tun, die möglicherweise von einem Autorenfilm, von einer Kunstausstellung oder von einem literarischen Text ausge-

Der «neue amerikanische Sadismus» greift um sich: Bobby Farrellys Comedy-Erfolg «There's Something about Mary» veräppelt beides, Sex und Gewalt.



Die moralische Diskussion um Sexualität und Gewalt wird nicht nur durch aktuelle Ereignisse wie jugendliche Amokläufe in den Schulen ausgelöst, sie ist selber Teil des zyklischen Marktgeschehens.

hen können, von denen sich der kulturelle Mainstream von «aussen» oder von «unten» (wie in der Ästhetik der Ghetto- oder der Jugendkulturen) in Frage gestellt sehen kann.

Visuelle Freizügigkeit Europas

Durch seine industrielle und ökonomische Breiten- und Tiefenwirkung und durch seine zyklischen Produktionsweisen verschwimmen, was das Kino anbelangt, Subjekt und Objekt der moralischen Diskurse. Genauer gesagt: Jede moralische Kritik gegenüber der Mainstream-Produktion müsste, beinahe so stark und gelegentlich schärfer fokussiert als es beim Fernsehen der Fall ist, zu einer Selbstkritik der Gesellschaft führen.

Der Hollywood-Blockbuster-Film aber sucht den globalen Konsens. Zu seinen Erfolgsrezepten gehört daher die perfekte Maskierung der Wünsche und Ängste; «Intimität» ist für ihn ebenso nur indirekt abzubilden wie das Sexuelle sich nicht nur in der gerade noch konsensfähigen Darstellung des Körpers und seiner Beziehungen zeigt, sondern auch in einer Verlagerung auf den Ritus. Die kritische, gleichwohl allzu vereinfachende Formel dafür lautet, dass der puritanische Hollywood-Film in Gewaltbilder verwandeln, was er an erotischen Impulsen aufsaugt.

Für den europäischen Film der Neunzigerjahre, so scheint es, gibt es kaum noch Tabus, weder in der Thematik noch in der visuellen Freizügigkeit. Lars von Triers «Idioterne» (1998) etwa enthält Szenen, die man früher nur in Pornos hätte sehen können, Gaspar Noés «Seul contre tous» (1998) vergnügt sich am Inzest-Thema. Das Sexuelle allerdings scheint weder als besondere Konfrontation gedacht noch ist der künstlerische Kontext «Vorwand»; es ist Teil des Lebens und die Kamera weigert sich verschämt wegzusehen. Da sie nun freilich keineswegs den Skandal inszeniert, sondern das Sexuelle mit einer Art des beiläufigen Voyeurismus präsentiert, ist diese neue Ästhetik der Transgression, der es vor allem – darin den «Dogma 95»-Filmen verwandt – um die Authentizität des Augenblicks geht, tendenziell eine Verlagerung der Moral vom Bild in den Blick. Die Frage ist nicht mehr, was gezeigt werden darf, sondern was man sehen will.

Dies scheint ein tief greifender Unterschied zwi-

schen der europäischen und der US-amerikanischen Kultur: Eine Kultur des Bildes steht einer Kultur des Blicks gegenüber. Schamlos ist in der amerikanischen Kultur jemand, der etwas Unziemliches zeigt, vom öffentlichen Trinken aus einer Bierdose bis zu jenen geschwisterlichen Handlungen, die zur Verhaftung eines Kindes führte. Schamlos in der europäischen Kultur ist dagegen eher jemand, der unziemlich hinschaut. Das Interesse am Körper mag sich also hier als Gewalt tarnen. Und doch benötigen wir nur oberflächlichste Kenntnisse von Psychologie und Ästhetik, um in den Gewalttaten des Hollywood-Kinos immer aufs Neue die maskierten Liebesakte zu sehen – dort wird es als verfehlte Utopie, als Tragödie getarnt.

«Neuer amerikanischer Sadismus»

Wirklich kann in den europäischen Städten wohl auch keine Provokation mehr funktionieren. Gaspar Noé hoffte für «Seul contre tous» auf einen Zensurskandal und bekam stattdessen für seinen filmischen Rundumschlag eine Freigabe ab 16 Jahren – und wohlwollende Kritiken von links und rechts. Zur gleichen Zeit muss sich in Hollywood jeder Regisseur für eine Gewaltszene, jede Schauspielerinnen für eine Nacktszene mindestens ein Dutzend Mal entschuldigen. Die Story machte es notwendig, sagen sie, «eigentlich bin ich gegen Gewalt, eigentlich bin ich ein schüchterner Mensch». Nur Sharon Stone bekennt, dass die Nacktszene in «The Muse» (1999) ihre eigene Idee war. Noé macht sich derweil in Europa gerade daraus einen Spass, Sex und Gewalt in Bildern zu zeigen, die rein gar nicht durch eine Story gedeckt sind.

Zur gleichen Zeit durchzieht den Hollywood-Mainstream-Film, der gerade noch mit frivoler Selbstreferenz das Slasher-Movie wiederbelebt hatte, ein seltsames Element der moralischen Erschütterung. Zwar gab es auch hier Filme, die sich weiter wagten als das bislang gepflegt wurde: Todd Solondz' «Happiness» oder Bobby Farrellys Comedy-Erfolg «There's Something about Mary» (beide 1998). Doch weder die Gewalt noch die Sexualität können unter den Schocks der letzten Zeit, welche die Diskussion über den Zusammenhang von Medien und Gewalt insbesondere bei Jugendlichen wieder anheizten, einfach verdrängt werden. Beides muss nur neu verkleidet werden, und es verbindet sich mit einem Erschrecken über sich selbst. So win-

► «Happiness», einer der besten Filme des letzten Jahres, wurde vom produzierenden Studio in Hollywood wie eine heiße Kartoffel fallen gelassen, weil der Film zu offen über Sexualität spricht.

► Im Gegensatz dazu enthält Lars von Triers «Dogma»-Film «Idioterne» Szenen, die man früher nur in Pornos hätte sehen können.



det sich das Mainstream-Kino erneut in sich selbst hinein, bildet statt der Welt sich selber ab und entwickelt eine eigene Mystik, eine Welt, in welcher der moralische Diskurs nicht mehr von menschlichen Protagonisten auf der Leinwand geführt wird, sondern von Teufeln und Engeln.

Es ist die moralische Zwickmühle des Mainstream-Kinos, im Konsens zu stehen (so wie umgekehrt der europäische Film im Diskurs der «künstlerischen Auseinandersetzung» stehen muss: feuilletonfähig) und zugleich dessen Entropie zu verhindern: das Publikum nicht «aufzuwecken» aus dem endlosen Ideologie-Traum, es zugleich aber auch am «Einschlafen» zu hindern. Auch das Mainstream-Kino ist nicht ohne Provokationen denkbar. Filme wie «There's Something about Mary» und Peter Bergs «Very Bad Things» (1998), in gewisser Weise auch Kevin Williamsons «Teaching Mrs. Tingle» (1999) sind von der englischen Filmzeitschrift Sight and Sound schon als «new american sadism» gekennzeichnet worden, auffallend wohl ist ihr schwarzer Humor und ihr scheinbarer Nihilismus, der einen panischen Moralismus zu verbergen trachtet. Dieses Kino ist zugleich auch ein höchst kritisches.

In «Very Bad Things» geschieht zuerst ein Mord aus Versehen. Bei einem Junggesellenabend vor der Heirat wird eine Prostituierte ermordet, dann muss ein Hotelangestellter dran glauben und nach und nach dezimieren sich die männlichen Teilnehmer und auch ihre Ehefrauen. Die Gewalt beginnt in diesem Film freilich auch sehr metaphorisch: Eine asiatische Frau und ein schwarzer Diener sind die ersten Opfer, bevor sich der gehobene weiße Mittelstand untereinander auslöscht. Die tote Asiatin ist nichts anderes als «a mess – a 105 pound problem» für diese «Helden». Sie setzen im Mainstream fort, was «C'est arrivé près de chez nous» (1992) oder «Henry: Portrait of a Serial Killer» (1990) begannen. Nichts kann über die Moral des Hollywood-Kinos so viel Aufschluss geben wie ein Hollywood-Film.

Racheträume der Verlierer

Auch in Hollywood – oder wenigstens ganz in der Nähe – wurden in diesen Jahren Tabubrüche begangen, beispielsweise in «Happiness» oder in Don Roos' «The Opposite of Sex» (1998), die in ihrer Zerstörung des Familienbildes einerseits, der Dekonstruktion der Befreiungshoffnungen der sexuellen Revolution andererseits eine indirekte Kritik gestatten. Inzest, Gewalt und emotionale Desparation übermalen die Transgression, und Sexualität ist weder besonders schön noch besonders dramatisch. Der Körper wird als Groteske und als Gewalt entdeckt, viel weniger eine «Anstiftung zur Gewalt» wäre diesen Filmen vorzuwerfen als ihr Mangel an «Heimat». Verlangen wir in der Tat von Filmen, dass sie die Welt zeigen, wie sie ist? Dann könnten sie wirklich nur noch von Gewalt sprechen. Erwarten wir also eher, dass Filme moralisch lügen? Es gibt für diesen Widerspruch der Moral keine Lösung. Oder anders gesagt: Jeder Film ist selbst ein Versuch, eine Lösung zu bilden.

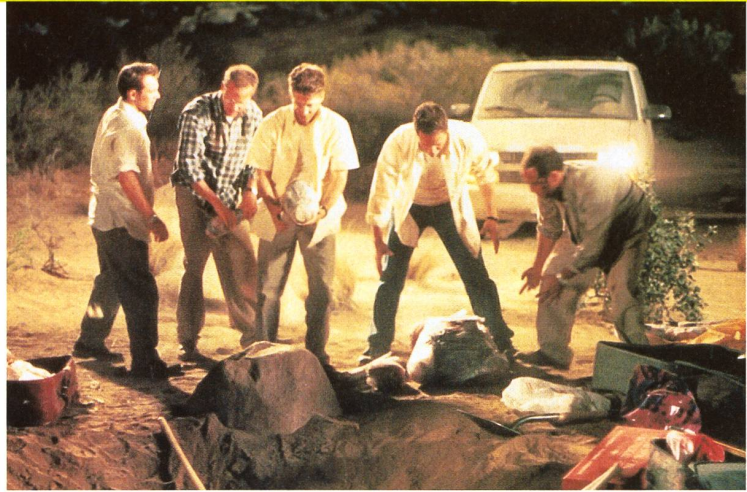
Der Teenagerfilm als Komödie oder Horror beschreibt eine Revolte in einem fest gefügten System von den *jocks* (den Footballstars und Cheerleader-Girls) bis hinunter zu den *nerds* (den Stubenhockern) oder den *weirdos* (den so oder so Subkulturellen), und die Gewalt in den Teenager-Filmen handelt beinahe immer von der Rebellion der Unterprivilegierten in diesem System, weshalb es fast automatisch dazu kommt, dass die Filme als Anreiz für reale Gewaltausbrüche wie das Massaker von Littleton erscheinen. Noch deutlicher ist der Transfer der Zeichen – schwarze Mäntel, schwarze Brillen, die Gesten im Umgang mit der Waffe usw. Der Ausruf, den man den Attentätern zuschrieb, schien die Quintessenz des ganzen Genres: «All the jocks stand up! We're going to kill you!» 99 Prozent der Verlierer mögen im Kino ihre Racheträume haben. Das letzte Prozent ist am Ende auch so etwas wie der «Wirklichkeitsrest» des Mythos, der rezente Inhalt der medialen Albträume.



Zerstörung des Familienbildes:
Christina Ricci in «The Opposite of Sex».

Verlangen wir in der Tat von Filmen, dass sie die Welt zeigen, wie sie ist? Dann könnten sie wirklich nur noch von Gewalt sprechen. Erwarten wir also eher, dass Filme moralisch lügen? Es gibt für diesen Widerspruch der Moral keine Lösung.

Hinter dem pech-schwarzen Humor von «Very Bad Things» versteckt sich scharfe Kritik an der amerikanischen Gesellschaft.



Das Lebensgefühl der Spassgesellschaft

Der Einbruch des Pornografischen in den obsessiven Spielfilm, wie er auch in Catherine Breillats «Roman-ce» (1999) zu beobachten ist, hat dem europäischen Film kaum einen wirklich neuen Impuls geben können. Die paradoxe Provokation mit dem Bild, das keine Provokation mehr sein kann, weil es keinen Adressaten mehr dafür gibt, verdeutlicht die Lähmung eher, als sie zu überwinden. Bruno Dumonts Filme, der letztes Jahr in Cannes preisgekrönte «L'humanité» vor allem, erscheinen wie eine Form einer «Pornografie des Grauens»; die erste Einstellung dieses Films, die Einstellung auf das blutige Geschlecht eines vergewaltigten Mädchens, ist gewiss nicht mehr zu vergleichen mit Spielen wie die des Surrealisten Buñuel und seiner Schock-Ästhetik. Sie ist wie ein frontaler Angriff auf das Lebensgefühl der Spassgesellschaft, ist mehr als nur eine Verstörung, eine radikale Verurteilung. In diesem neuen Passionsbild berührt das Pornografische nicht mehr im Utopischen, sondern im Negativen das Erhabene. Im letzten Stadium seiner Schändung und im letzten Stadium eines wahrhaft trostlosen Blicks ereignet sich die Heiligung des Körpers. Daran ist nichts mehr zu zensurieren, denn in solchen Bildern wird keine Transgression mehr versprochen.

Die Naheinstellung auf das Geschlecht, die in den «Dogma 95»-Filmen gleichsam beiläufig eingefügt sind, als Teil einer anti-mythischen Dokumentation, ist in Dumonts Filmen zu einer neo-mythischen, religiösen Schreibweise geworden. «L'humanité» endet mit einer analogen Einstellung. Nun aber ist eine andere ästhetische Qualität gewonnen; die Schändung ist einer symbolischen Überhöhung gewichen. So kippt also auch hier, wenngleich unter scheinbar so gänzlich anderen Bedingungen, wie im Hollywood-Film der moralische Diskurs ins Metaphysische.

Die Diskussion um Gewalt im Film muss sich immer und immer wieder selbst verfehlen, weil sie zugleich eine Diskussion über Macht sein müsste. Wenn in Deutschland also der Vorsitzende des Deutschen Lehrerverbandes das Verbot des Filmes «Teaching Mrs. Tingle» verlangt, erklärt er gleich dreierlei. Erstens natürlich, dass er den Film nicht gesehen hat. Zweitens, dass er nichts verstanden hat von dem Gewaltverhältnis, das an den Schulen herrscht: Es ist kaum vorstellbar, dass der Impuls zu den Amokläufen

und Gewalttaten, zu Mord und Selbstmord von einem Film ausgeht, der gleichsam vormacht, wie man gerade noch einmal die Kurve bekommt. Und drittens, dass wir nach wie vor bereit sind, sehr vielschneller mit Gewalt auf die Bilder der Gewalt zu reagieren, als ihnen Aufschluss über die wirkliche Gewalt abzuverlangen.

Ein schönes Modell wäre es in der Tat, wenn wir einander gegenüberstellen wollten:

- einen europäischen Film, der es schliesslich geschafft hat, auch die letzten Tabus zu überwinden, um nun mit abgeklärter Melancholie und tragischer Geste über alles zu reden und alles zu zeigen, und
- einen amerikanischen, jedenfalls den Hollywood-Film, der für immer die «Doppelmoral» des Mainstream auf sich zieht und nach wie vor in furchtbare Gewalt (erlaubt!) umsetzt, was in ihm an sexuellen Impulsen (verboten!) keinen direkten Ausdruck finden darf.

Genau so aber ist es in der nun auch globalen Arbeitsteilung der Medienproduktion nicht. Der moralische Diskurs windet sich in einer Endlosschleife sowohl durch die Mediensegmente der globalen und regionalen Traumfabrikationen, also auch durch die Zustände von Materialität und Virtualität, durch Politik und Transzendenz. Das Doppeldeutige in der «Kritik der Bilder» ist daher paradoxerweise statt der Abbildung des Problems gerade der blinde Fleck im Spiegel. Die Moral des Kinos, zwischen Transgression und Prüderie, zwischen Sadismus und Melancholie, ist so leicht weder als Vorbild noch als Abbildung dingfest zu machen, solange das (Kino-)Bild an die leere Stelle des selbstkritischen gesellschaftlichen Diskurses treten muss, einmal zum Sündenbock erhoben, zum leeren Spiel verdammt das andere Mal.

Georg Seesslen ist Autor verschiedenster Bücher über das Kino. Erst kürzlich erschienen sind «David Lynch und seine Filme» und «Copland – Geschichten und Mythologie des Polizeifilms».