

**Hans J. Wulff:**

***Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion.***

**Münster: MAkS Publikationen 1985, 147 S., 4 Taf.  
(= Studien zur Populärkultur. 1.).**

2. Aufl. 1990.

Eine erste Online-Fassung erschien vierteilig unter den URLs <http://www.derwulff.de/1-3-1> bis 1-3-4.

1. Die Erzählung der Gewalt  
(...1-3-1, = S. 9-47 der Buchausgabe)
2. Das Dilemma der Gewalt  
(...1-3-2, = S. 49-89 der Buchausgabe)
3. Weiterungen  
(...13-3, = S. 91-121 der Buchausgabe)

URL dieser Ausgabe: <http://www.derwulff.de/1-3>.

Inhalt:

- |  |  |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"><li>1. DER GEGENSTAND<br/>Alltagserzählungen<br/>Gewaltwissen</li><li>2. DIE ERZÄHLUNG DER GRUPPE<br/>Die Gefahr unter der Menschenwelt<br/>Orte und Bilder und ihre Geschichten<br/>Unpersonen<br/>Filmtode<br/>Die Erzählung der Gruppe<br/>Konvertiten<br/>Der Krieg der Welten</li><li>3. ZEIT<br/>Gewaltzeit<br/>Schock-Bilder<br/>Die Erwartung der Gewalt</li></ol> | <ol style="list-style-type: none"><li>4. DIE LUST AM WIEDERERKENNEN<br/>Stereotype und Anspielungen<br/>Der Schein der Authentizität<br/>Doppelrealitäten<br/>Krebs<br/>Die Verstehbarkeit des Punk<br/>Das Gewalt-Dilemma<br/>Doppeldeutiger Schluß</li><li>5. HORIZONTE DER GEWALT<br/>Die Begründung der Gewalt<br/>Idole<br/>Relative Entgrenzungen<br/>Kollektive Angstvisionen</li><li>6. DIFFERENZEN<br/>Der Psychopath<br/>Fußball</li></ol> |
|--|--|

Für Ilse,

## 1. DER GEGENSTAND

Die Anwendung von Gewalt ist eines der ursprünglichsten und universalsten *Mittel*, die bei der Aushandlung sozialer Beziehungen und bei der Durchsetzung individueller oder kollektiver Interessen benutzt werden können. Zugleich ist sie ein kommunikatives *Medium*, das Beziehungen besonderer Art konstituiert und sowohl in konstitutivem wie in kommentativem Sinn in Interaktionen angewendet werden kann.

Was nimmt es also wunder, dass in allen Kulturen das Eindämmen von Gewalt durch Konvention und Regel, durch Recht und Tabu ein Grundthema allen Erzählens ist - einer der fundamentalsten Strategien der Konstruktion und Aufrechterhaltung des Bewußtseins von „Alltag“. „Wirklichkeit“ und „Normalität“! „Gewalt“ ist immer problematisch. Denn nicht alle Gewaltanwendung ist auszuschließen und auszuschalten, sondern nur gewisse Formen. Es sind immer Situationen denkbar, in denen Gewalt legitimes Mittel der Selbstverteidigung, der Wahrung der Selbstachtung oder der Durchsetzung höherer Ziele ist.

Versucht eine Gruppe, Gewalt ganz und in jedem Falle aus dem Verhaltensrepertoire zu streichen, erweist sie sich in Genreerzählungen immer wieder als unfähig, sich terroristischer Einflußnahme zur Wehr zu setzen. Verzichtet eine Gemeinschaft auf Gewaltanwendung, verliert sie früher oder später ihre Autonomie - das ist die These, die in diesen Filmen aufscheint. Ein einziges (und beliebiges) Beispiel: In dem Spaghetti-Western *LO CHIAMA VANO TRINITÀ* (1970) findet sich eine Mormonengemeinde, die auf jegliche Gewaltanwendung verzichtet, sie kann sich gegen Banditen mehrererlei Art nur dadurch zur Wehr setzen, dass Joe und Bud - die Protagonisten - sich ihnen als Helfer zur Verfügung stellen.

Komplizierter ist Peter Weirs *WITNESS* (1984), der unter den in Pennsylvania lebenden amischen Mennoniten spielt - einer religiösen Splittergruppe, die jegliche Gewaltanwendung ebenso ablehnt wie technische Erfindungen. Ein Mitglied der Gemeinde, ein kleiner Junge, ist Augenzeuge eines brutalen Mordes geworden; der Kommissar, der sich seiner annimmt, findet heraus, dass Polizisten, die in Drogengeschäfte verwickelt sind, die Täter waren; er bringt den Jungen zurück zu den Mennoniten - und wird angeschossen, er soll genauso wie der Junge ausgeschaltet werden. *WITNESS* thematisiert das Dilemma der Gewalt selbst - ohne die Mennoniten einfach nur als lächerliche Figuren auszubeuten. Die These der Mennoniten erscheint plausibel: Nur dann, wenn man der Gewalt - die wie ein Virus wirkt, läßt man sie in irgendeiner Form zu - radikal absagt, kann ein Gemeindeleben und ein daraus sich ableitendes Identitätsgefühl ihrer Mitglieder entstehen, das auf positiven Werten wie Güte, Freundlichkeit, Solidarität usw. beruht. Wie allerdings verfahren werden soll, wenn eine solche Gemeinde der Gewalt und dem Terror ausgesetzt ist - diese Frage beantwortet der Film auch nicht; das „Gewalt-Dilemma“ (s.u.) bleibt bestehen.

## ALLTAGSERZÄHLUNGEN

Die Klärung der *Grenzen zwischen verbotener und im besonderen Fall gestatteter Gewalt* sind schwer zu ziehen. Gerade darum sind diese Grenzen das verborgene Thema von Erzählungen, die von der Gewalt handeln. Hier wird über Bedingungen gesprochen, unter denen Konvention und Regel, Recht und Tabu außer Kraft gesetzt werden können, vielleicht gesetzt werden dürfen. Nicht nur, dass psychologische Mechanismen dargelegt werden, die dazu führen, dass ein „Normalbürger“ die alltägliche Disziplin ablegt [1]. Nein, stärker noch: Es geht auch um Situationen, in denen das Individuum nur überleben kann, wenn es dazu bereit ist, die Alltagsregulierungen der Gewalt abzustreifen.

Konventionen und Regeln, Recht und Tabu stehen am Beginn dieser Erzählungen der Gewalt. Befriedeter Alltag: das ist der Ausgangszustand und die Ausgangsbedingung. Die folgende Erzählung folgt einem immer wiederkehrenden Muster: Der Alltag gerät in Gefahr, leibliche und seelische und materielle Sicherheit des einzelnen sind nicht mehr sicher. Terror übernimmt die Herrschaft. - Am Ende steht dann wieder der Alltag, die schon zu Beginn gesetzte Fiktion von Frieden, Recht, Ordnung und Sicherheit [2].

Die konventionell gesicherte Lebenswelt gerät in Gefahr und außer Kontrolle und wird wiederhergestellt: das ist das gleichbleibende und nur in den Fällen variierte Grundmuster dieser Erzählungen. Das eigentliche Thema sind paradoxerweise die konventionellen Sicherungen, die den Gang des Alltags, den Besitzstand des Alltags definieren.

Die Situationen, in denen die Notwendigkeit und die Legitimität der Gewaltanwendung deutlich werden und die den Stoff der Erzählung der Gewalt ausmachen, lassen sich auf wenige *prototypische Muster* verdichten, die von quasi-mythischer Allgemeinheit sind. Von zweien dieser Prototypen wird noch ausführlicher die Rede sein:

- von der Gruppe, die nur dann überleben kann, wenn sie sich zur Wehr setzt, und
- von einem Individuum, das sich lange als Opfer dem Terror aussetzt, bevor es bereit ist, gewalttätig zu reagieren und zu interagieren. Es gibt andere Prototypen [3], die uns hier aber nicht beschäftigen können und sollen. Es kann nicht um einen Katalog der (mythischen oder quasi-mythischen) Erzählungen der Gewalt gehen, sondern um ein anderes: Die Struktur der Erzählung auf jene lebensweltliche Rahmen hin zu untersuchen, in denen die Thematisierung der Gewaltanwendung erst ihren alltäglichen Sinn erhält.

Die These, die hinter dieser Vorgehensweise steht, ist denkbar einfach: Nimmt man die Erzählungen der Gewalt als Alltagserzählungen, thematisieren sie die konventionellen Regulierungen der Gewalt in der Lebenswelt dadurch, dass Grenzen und Regeln überschritten werden. Dabei geschieht zweierlei: Zum einen wird die Geltung dieser Grenzen und Regeln unter Beweis gestellt (die Geschichte handelt von der Re-Etablierung von „Alltag“); zum anderen werden Ausnahmesituationen thematisiert und strukturell-exemplarisch umrissen, die die Aufhebung des konventionell-normativen Apparats des Alltags begründen können. Beide Aspekte können als Strategien aufgefaßt werden, Regulationen und Normen zu illustrieren. *Die Verletzung einer Regel leistet eines vor allem; sie verdeutlicht die Regel, sie beweist, dass es die Regel gibt.*

„Alltag“ muß hier natürlich in einem denkbar abstrakten Sinne gefaßt werden. Es geht nicht so sehr um das, was der Zuschauer jeden Tag tut und denkt, sondern um einen anderen Prozeß: Erzähltexte haben die grundlegende Eigenschaft, *Modelle von Wirklichkeit* aufzubauen. Sie bilden keine Wirklichkeiten ab, sondern sie konstruieren Realitäten. Manche dieser „Modell-Welten“ haben gewisse Ähnlichkeiten mit der Alltagswirklichkeit eines Zuschauers; andere dagegen entwerfen eine ganz „unreale Realität“ - im Weltraum, in Troja und Dallas oder auch in der Zukunft oder in der Steinzeit. Was wichtig ist, ist die Tatsache, dass der Zuschauer auch diese Texte verstehen kann, obwohl sie - oberflächlich betrachtet - mit seiner Alltagsrealität nichts zu tun haben. Das hängt mit der Fähigkeit der Texte zusammen, Entwürfe von Wirklichkeit aufzubauen. Sie nehmen dadurch Bezug zum Wissen des Rezipienten, dass sie auf abstrakteren Schichten des Wissens aufbauen als der blanke Kenntnis von „normalem“ Alltag: Sie nutzen die Fähigkeit des Zuschauers, sich einen möglichen Alltag auszumalen.

Szenenwechsel, eine Stadt in Amerika, 1869, irgendwo in Nevada. Der Sheriff ist tot, der Groß rancher Meyer beherrscht die Stadt, seine Cowboy-Gang schießt alles über den Haufen, was sich ihr in den Weg stellt. Witwe Schulze - ihr Mann starb bei den Indianerüberfällen in den 1850er Jahren - hat ein kleines Häuschen, sie lebt davon, dass sie eine Pension betreibt; ihre Heidelbeertörtchen sind berühmt. Ein Fremder kommt in die Stadt, er bezieht Quartier in der Pension Schulze. Müller sei sein Name, und er komme aus Nebraska. - Die Geschichte ist bekannt, wie sie weitergeht, kann hier ausgespart werden, jeder Leser kann sie voranspin-

nen. Zum Schluß wird es einen langen (und gewalttätigen) Show-Down geben - oder haben Sie einen anderen Schluß vor Augen?

Was geschieht, wenn man diese Geschichte versteht? Entwirft man nicht eine Konstruktion des Lebens in der kleinen Stadt, die auch den Alltag ihrer Bewohner einschließt? Die schlüssig macht, dass die Allgegenwart der Gewalt, die Angst der „kleinen Leute“, der Terror, der ihnen geschieht, notwendig zu jenem Schluß führen?

Es ist deutlich geworden, dass die kleine Geschichte auf das oben schon angesprochene Grundmuster der Erzählung der Gewalt bezogen werden kann. Das kleine Experiment, Sie selbst die Geschichte vorandenken zu lassen, hat gezeigt, dass Sie jenes Muster kennen und beherrschen. Und Sie haben keine Probleme gehabt, sich in jene Wirklichkeit des Städtchens vor hundertfünfzig Jahren auf einem anderen Kontinent einzulassen-einzupassen.

Aber das ist Genrewissen, könnte man einwenden! Das Argument leuchtet auf den ersten Blick ein; doch denkt man weiter, zieht es nicht: Auch ein Genre muß erlernt werden, und es werden ständig neue Genres erfunden; Genres mischen sich, und auch scheinbare historische Bezüge können jederzeit aufgegeben werden. Historische oder andere Treue zur Realität ist nicht wichtig. Wichtig sind die abstrakten und allgemeinen Muster und Strategien, die „Alltag“ erzeugen und die es dem Zuschauer ermöglichen, die besondere Verfaßtheit von Personen auch in ganz abstrusen Realitäten für sich zu rekonstruieren.

Von zentralem Interesse für unsere Untersuchung ist die Kategorie „Text“. Gewalt steht nicht isoliert da, sie ist immer in den Rahmen einer Erzählung eingebunden. Nur in diesem Rahmen ist der erwähnte Entwurf von Realität möglich, nur in Texten kann „Sinn“ entstehen, und nur dort kann die alltägliche Leistung des Erzählens verankert werden: über den Alltag selbst und seine Konventionen zu handeln. „Text“ in diesem Sinne ist keine ästhetische Kategorie, sondern eine Bedingung dafür, dass Verstehen gelingen kann. Die Unterstellung von „Texthaftigkeit“ ist die elementare Operation des menschlichen Bewußtseins, wenn es sich Realität aneignet. Es ist mehrfach behauptet worden, insbesondere der Horrorfilm der 1970er und 1980er Jahre sei nicht mehr „textuell“, er enthalte keine zusammenhängenden Geschichten mehr, er lasse keine Sinn-Produktion mehr zu [4]. Das ist in Zweifel zu ziehen, und das wird uns hier weiter zu beschäftigen haben. Das soll heißen, dass es sich lohnt, das Problem der Gewaltdarstellung unter der Frage des „Sinns“ neu aufzurollen.

## GEWALTWISSEN

Nicht die Gewalt als solche ist das Problem [5]. Kann man von ihr etwas sagen oder wissen? Das Problem und der Gegenstand ist das Ensemble von symbolischen Konstruktionen, stereotypen Erzählmustern, mehr oder weniger standardisierten Begründungen der Gewalt. Wir wissen nichts über die Gewalt an sich, sondern kennen sie immer nur in Bezugssystemen und Beispielen, in denen sie eine Funktion erfüllt, unter eine Bewertung fällt, in rituelle Form umgewandelt ist.

„Gewalt“ ist uns nur zugänglich in ihren verschiedenen *Konzeptionen* - und diese betreffen ganz heterogene Bereiche des Wissens. Sicherlich, wir können etwas über „Gewalt“ sagen: was wir davon halten, wo sie uns schon angetan wurde oder wie wir selbst sie vollzogen haben, was wir über die Wirkungen der Gewaltdarstellung zu wissen glauben usw. Unser Wissen über Gewalt erfüllt ein weites Spektrum: Vor allem wissen wir die Gewalt immer nur in Form prototypischer Situationen.

Sie können den Beleg für diese These selbst erstellen: Versuchen Sie sich zu vergegenwärtigen, was Ihnen ad hoc zum Stichwort „Gewalt“ einfällt.

- Assoziieren Sie Wörter, werden Sie *Instrumente* der Gewalt (Messer, Gewehr), *Formen* der Gewalt (Schlägerei, Folterung), *Affekte* der Gewalt (Schmerz, Angst, Wut, Haß), *Effekte* der Gewalt (Blut, Tod, Verletzung, Schmerz), *Intensität und Modi* der Gewaltausübung (Brutalität, Kaltblütigkeit) und ähnliches mehr nennen: alles dies Elemente einer handlungstheoretischen Beschreibung der Gewaltanwendung.
- Ihnen können unter Umständen einige *Muster der Gewaltentstehung* (im Suff neigt der Mensch zur Aggression; Schlägereien um Frauen oder aus Eifersucht) und *Modelle der Eskalation von Gewalt* einfallen (wie aus einer Stichelei eine handfeste Messerstecherei wurde).
- Sicherlich werden Ihnen einige mustergültige *Fälle oder Exempla* der Gewalt zuhanden sein (Fußballschlägereien in Brüssel oder anderswo; Demonstrationen à la Brokdorf; Selbsterlebtes natürlich; usw.).
- Möglicherweise stoßen Sie auf wenige *Merksätze* („Du sollst nicht töten“ und ähnliches).
- Vielleicht wird Ihnen in dem Gedankenexperiment auch klar, dass Sie Heterogenes im Kopf haben, wenn Sie an „Gewalt“ denken, und Sie werden dann vielleicht zu *klassifizieren* versuchen (strukturelle vs. manifeste Gewalt; reale vs. fiktive Gewalt; Gewalt in den Genres - im Western, im Kriegsfilm usw.; Gewalt gegen Frauen, Kinder, Abhängige, Wehrlose; und anderes mehr) [6].

An die Gewalt selbst denken Sie nicht, immer nur an *Situationen der Gewalt*, Situationen, die strukturell oder exemplarisch von prototypischem Wert sind.

Mit der Heterogenität dessen, was Sie im Kopf haben, ist zu rechnen. Darum müssen für die folgenden Ausführungen einige Einschränkungen gemacht werden: Nicht das ganze Feld kann und soll Gegenstand der Überlegungen sein. „Gewalttätige Interaktion“, heißt es im Titel - alle Formen struktureller Gewalt werden also keine Beachtung finden. Manche Formen der Gewaltausübung sind so stark ritualisiert und haben so eigene Züge, dass wir sie im folgenden nicht weiter verfolgen werden. Die besonderen Usancen von Ritterkämpfen, Mantel-und-Degen-Fechtereien oder förmlichen Duellen in den Offizierskasten noch des 19. Jahrhunderts: Das wird uns nicht interessieren. Die zeremoniellen Auseinandersetzungen im Western oder die Choreographien der Gewalt im Kung-fu- und Samuraifilm werden genauso wenig Beachtung finden wie das endlose Feld der Gewaltdarstellungen im Sportfilm insbesondere in den Hunderten von Boxfilmen): Alles dies sind Bereiche des Wissens, die gewisse Eigenständigkeit haben und die eigene Untersuchungen verdienen. Schließlich wird der Kriegsfilm keine Beachtung finden; auch er hat besondere Riten der Gewaltanwendung entwickelt und interessiert aus dem Grunde nicht. Aus anderen Gründen fanden die zahllosen Gewaltanwendungen gegen Frauen im Film keine Aufmerksamkeit: Weil hier so Ungeheuerliches aufzuarbeiten wäre, dass das den Rahmen des schmalen Bandes gesprengt hätte.

Die folgenden Überlegungen sind drei Bereichen gewidmet, deren Zusammenwirken erst „Wissen über Gewalt“ produzieren kann:

(1) Es gilt, *prototypische Erzählmuster* darzustellen, in denen Gewaltanwendung erklärt und funktionalisiert wird. Diese Erzählmuster bilden die Grundlage, von der ausgehend Konzeptionen der Gewalt ausgemacht werden können. Erzählmuster werden also als elementare Einheiten des Wissens und als Formen angesehen, in denen „Sinn“ entstehen kann.

(2) Es gilt, *Rezeptionsformen* herauszupräparieren, die nicht nur auf die Wahrnehmung von Gewalterzählungen gerichtet sind, sondern durch die auch dargestellte Ausübung von Gewalt auf eigene Wissenshorizonte des Rezipienten bezogen wird. Es ist also zu fragen, in welcher Art und Weise zum einen vorhandenes Wissen des Rezipienten in der Lektüre aktiviert wird, zum anderen die Erzählung das Material für auf der Rezeption aufbauende Phantasien abgibt.

(3) Es gilt, *dramaturgische und kompositorische Formen* darzustellen, mit denen auf die Rezeption eingewirkt wird. Die Rezeptionsaktivitäten finden im Dialog mit der Textstruktur statt, beide sind nicht voneinander ablösbar.

Es geht nicht um die „Wirkung“ von Gewaltdarstellung. Nicht nur darf davon ausgegangen werden, dass die Fragen dieser Forschungsrichtung zur Zeit gar nicht beantwortet werden können, sondern dass darüber hinaus sogar die falschen Fragen gestellt werden: Wenn „Gewalt“ tatsächlich nur in Konzeptionen gewußt wird, und wenn es in den Erzählungen der Gewalt darum geht, Alltagskonventionen dadurch unter Beweis zu stellen, dass sie außer Kraft gesetzt werden, und wenn schließlich davon auszugehen ist, dass Gewaltanwendung grundsätzlich nur in Kontexten (sprich: Geschichten) geschehen kann, die wiederum auf vorhandenes Wissen eines Rezipienten zurückgeführt werden müssen: dann deutet sich in diesem Gefüge von Hypothesen die Notwendigkeit wesentlich komplexerer Modelle an, wenn man eine tatsächliche „Wirkung“ untersuchen will. *Wenn Gewalt ein kultureller Gegenstand ist, ist er das Produkt symbolischer Überformung.* So, wie menschliche Gemeinschaften Sprachen erfinden und konventionalisieren, finden sie auch zu Übereinkünften komplexerer Art. „Wissen“ ist hier also nicht als individuelle Kenntnis zu verstehen, sondern als die kulturell spezifische Form, in der „Gewalt“ interpretiert wird. „Gewalt“ steht so nicht außerhalb der Konventionen, sondern kann nur in ihnen gewußt werden; es gibt besondere *Konventionen der Gewalt*, soll das heißen (in doppeltem Sinne, durchaus: sowohl was die Ausübung von Gewalt betrifft wie aber auch im Blick auf die Meinungen und Erklärungen der Gewalt).

Genau auf diese Konventionen gilt es, den Blick zu lenken. Es geht also nicht um die wissenschaftliche Beschreibung der Entstehung und der Weitergabe der Gewalt, es geht nicht um die Biologie oder die Psychologie der Gewalt - das sind Gegenstände der Aggressionsforschung in der Sozialpsychologie und sollen es auch bleiben. Hier geht es um die populären, die unwissenschaftlichen und weit verbreiteten Ansichten der Gewalt, wie sie jeder im Kopf hat und beherrscht - und wie sie in den Erzählungen der Gewalt exemplarisch vorgeführt werden.

## **2. DIE ERZÄHLUNG DER GRUPPE**

Das Verstehen einer Geschichte ist nicht nur das Auffassen des Besonderen, sondern auch und vor allem ein Identifizieren des Bekannten. Wir verstehen eine Geschichte, indem wir uns bekannte Schemata anzuwenden suchen. Nur dann, im Wechselspiel von Bekanntem und Besonderem, können wir eine Geschichte tatsächlich „verstehen“.

## **DIE GEFAHR UNTER DER MENSCHENWELT**

Ein Fall, an dem wir diese Überlegungen stützen können, ist der amerikanisch-italienische Film ATLANTIS INTERCEPTORS aus dem Jahre 1983.

1. Ein Hubschrauber bringt die Wissenschaftlerin Cathy Rollins auf eine Plattform im Bermuda-Dreieck. Dort arbeitet ein Team unter der Leitung von Prof. Dr. Peter Sanders daran, ein gesunkenes Atom-U-Boot zu heben. Cathy ist Expertin für präkolumbianische Dialekte. Sie soll eine reliefartige kleine Skulptur, die man neben dem U-Boot gefunden hat, entziffern.
2. Plötzlich entdeckt jemand „etwas Merkwürdiges“, der Strom fällt aus, und das Notstrom-Aggregat muß eingeschaltet werden. Draußen verdunkelt sich der Himmel.
3. Zugleich in einer Stadt: Ein Paar wird von einer seltsamen Rocker-Gruppe überfallen und ermordet.
4. Wieder bricht der Strom zusammen. Eine Springflut spült die Plattform weg. - Im gleichen Gewässer ist auch Mike Ross mit seinem Freund Washington unterwegs. Sie können nur mit Mühe ihr Boot in der kochenden See über Wasser halten. In dem Getümmel taucht plötzlich eine Insel auf. Ein schriller Ton ertönt. Über die Insel schiebt sich, kaum ist sie aufgetaucht, eine gläserne Kuppel.

Exposition, erster Teil: Die Gefahr ist umrissen, sie ist in einem gewalttätigen Akt der Natur geboren worden. Aber: Sie ist ein Rätsel. Sie ist da und unerklärt, ein Geheimnis, das aufgeklärt werden muß.

5. Nach dem Sturm entdecken Mike Ross und seine Freunde die Überlebenden von der Plattform - Prof. Sanders, Cathy, den Hubschrauberpiloten Bill Cook und einige andere. Da die Instrumente bei dem Sturm zerstört worden sind, landen sie auf der nächstgelegenen Insel an - und entdecken Entsetzliches: Alles ist ausgestorben, Gemordete liegen zu Dutzenden auf den Straßen, Autos brennen, aus den Ruinen von Häusern steigt noch Qualm auf. [7]

6. Die Neuankömmlinge werden von einem Mann gewarnt, der ihnen zuruft: „Sie werden alles tun, um das Mädchen zu kriegen!“

Ein neues Rätsel: wer sind „sie“? Warum wollen sie das Mädchen - es muß sich um Cathy handeln, andere Frauen sind nicht in der Gruppe - gefangennehmen? Die Frau in den Händen der Gegner, ihre Befreiung, der damit verbundene Kampf - das ist eine übliche Konstellation, eine standardisierbare Geschichte. Das ist etwas, was man schon kennt; darauf können Erwartungen aufbauen.

7. Der Mann, der die Warnung ausgestoßen hat, wendet sich um: Die Roker-Gruppe ist wieder da. Auch er wird ermordet. Später wird sich herausstellen, dass die Insel, die im Sturm auftauchte, ein Rest von Atlantis ist und dass die Roker die Atlantiden sind.

8. Die Gruppe der Überlebenden zieht sich in ein Haus zurück, wo sie glücklicherweise den ersten Angriff der Atlantiden abwehren kann. Dann fliehen sie durch die Hintertür. In einem Vorortviertel können sie einen weiteren Angriff zurückschlagen.

9. In einem Lagerhaus finden sie großkalibrige Gewehre, Munition und Benzin; so können sie sich eines erneuten Angriffs erwehren. Selbst Cathy erschießt dabei einen Atlantiden - um Mike Ross zu retten. - Nach dem Angriff entdecken sie in einem Nebenraum drei Überlebende des Massakers; diese berichten von dem „Inferno“: „Sie waren überall... kein Gefühl, kein Mitleid, keine Gnade, nur grundloser Haß...“ Zum ersten Mal wird der bedingungslose Zusammenhalt der Gruppe beschworen - eine große Chance hätten sie nicht, aber: „Keine Angst, wir schaffen es!“

10. Der neue Angriff der Atlantiden wird mit einer Ansprache ihres Führers eröffnet: „Wir sind zurückgekehrt in die Welt, die uns seit je gehört. Ihr werdet euch hier nicht halten können. Wir sind zurückgekehrt, um euch auszulöschen. Unsere Welt duldet keine Eindringlinge wie euch. Ihr habt keine Chance, ihr werdet sterben. Ihr werdet vernichtet, das ist euer Schicksal. (...) Euch ist es bestimmt, vernichtet zu werden. Wir sind die Herren dieser Welt. Wir, und niemand sonst!“

Damit ist die Exposition abgeschlossen. Die bis hier unerklärten Geschehnisse, die unbegründeten Angriffe erhalten ihr Programm. Entstand bis hier „Spannung“ aus dem Mangel an Erklärung, schließt sich jetzt dieser Spannungsbogen. Die Fronten werden klar.

Die Exposition von ATLANTIS INTERCEPTORS folgt einem Prototyp, der in den populären Genres weite Verbreitung hat und spätestens seit den frühen 1950er Jahren zum Standardinventar von Geschichten gehört, die von *der Gefährdung der Alltagswelt durch Gestalten der Urgeschichte* handeln. Immer wieder sind es Atombombenexplosionen, die frühgeschichtliche Monstren wie Godzilla zu neuem Leben erwecken (oder die Mutationen auslösen, so dass aus Spinnen Riesenlebewesen werden, die als tödliche Gefahr aus der Wüste kommen). Die wiedererweckten Monstren haben in der Tiefe des Meeres oder im ewigen Eis der Polarkappen überlebt [8]. Warum also nicht „Atlantis“ wiedererwecken? Überraschend oder neu ist das nicht, das ergibt nur eine Variante einer alten Geschichte.

Die Wirklichkeit dieser Geschichten ist räumlich aufgebaut und gemahnt an die uns archaisch erscheinenden Raumsymboliken der prä-kopernikanischen Zeit: über den Köpfen die Paradiese des Himmels, unter den Füßen die Lager der Hölle. „Oben“ ist die Welt der Menschen, die Welt des Alltags; „unten“, in der Tiefe des

Meeres z.B., schlummern die Gefahr und Tod bringenden Gestalten der Geschichte und der Mythen. „Oben“ und „unten“ berühren sich normalerweise nicht. Das gab es schon im romantischen Zaubermärchen (man denke an Ludwig Tiecks „Die Elfen“): Die Oberwelt ist die Menschenwelt, und im Untergrund leben die Gestalten der Sage und der Erzählung. In diesen Märchen ist der Übergang von einer Welt in die andere oft eine Initiation gewesen. In den Geschichten, von denen hier die Rede ist, ist das anders, hier entsteht aus der Berührung der Welten Unheil und Tod. Insbesondere dann, wenn der Mensch mit „Urkräften der Natur“ - vor allem der Atomenergie - zu experimentieren beginnt, mischen sich die beiden Sphären, Gefahr und Kampf sind die Folge. Immer wieder die *Auslösefunktion der Atombombe* in diesen Geschichten: Indizien dafür, dass die Atomkraft so wenig zu begreifen ist? Dass sie als ein Übergriff in ein Terrain verstanden wird, das der Mensch besser nicht betreten sollte? Ein Anzeichen also, an dem die Fremdheit moderner Technik im Alltagsbewußtsein abgelesen werden kann? Das wäre interessant (soll uns hier aber nicht weiter beschäftigen): Denn dann wäre die Herausbildung des beschriebenen Mythos „Erweckung von Urgestalten“ eine Antwort auf eine allgemeinere Entfremdung des normalen Menschen von technologischen Entwicklungen, die er weder intellektuell noch moralisch nachvollziehen kann. Diese These läßt sich stützen, denn in einigen neuen Horrorfilmen hat die Ökologie die Stelle der Atombombe eingenommen [9]. Die „ökologische Katastrophe“ wäre demnach eine neue unbegreiflich-bedrohliche Gefährdung der Lebenswelt, so wie es der atomare Overkill in den 1950er Jahren gewesen ist. Was liegt näher, als die bedrohte Umwelt zum Anlaß von Angstvisionen zu nehmen? Man nimmt dann nur ein Alltagsthema auf, der Boden für den erzählten Horror ist längst bereitet. Und: vorhandene Prototypen der Erzählung lassen sich auf diesen Stoff jederzeit ummünzen.

## ORTE UND BILDER UND IHRE GESCHICHTEN

Zurück zu ATLANTIS INTERCEPTORS: Nach der Exposition ist erste Klarheit in die Situation der Gruppe gekommen - es geht tatsächlich um einen Kampf ums Überleben. Die Gegner sind nicht von dieser Welt. Ihr Programm ist der „Überlebenskampf einer Rasse“. Ihr Ziel ist die Vernichtung der anderen Rasse. Die Konsequenz ist eine doppelte: Zum einen ist damit *ein minimales Modell der Begründung der Aggression* der Atlantiden gegeben. Zum anderen läßt sich von dieser Konstellation aus der *Modus der folgenden Kämpfe* hochrechnen - es darf damit gerechnet werden, dass die rituellen und konventionellen Regulationen der Gewalt außer Kraft treten. Eine weiße Fahne wird z.B. nicht zur Aussetzung des Kampfes führen (der Film führt das vor, als sollte die Bedingungslosigkeit des Kampfes unterstrichen werden). Der Krieg der Atlantiden wird nicht zu kalkulieren sein, es geht ihnen nicht darum, eigene Verluste gering zu halten.

Der Zuschauer stellt also *Berechnungen* an, wie es weitergehen wird - wie sich die Geschichte entwickeln wird, natürlich, aber auch, wie sich die Interaktionen zwischen den Beteiligten entfalten werden. Dazu muß er schlußfolgern, und das geht nicht ohne schon vorhandenes Wissen. Die Erwartungen, die ein Zuschauer hat, entstehen also in einem komplizierten Prozeß, der nicht nur Informationen des besonderen Films verarbeitet, sondern auch auf die Wissenszusammenhänge des Zuschauers zurückgreift. In ATLANTIS INTERCEPTORS kommen nun verschiedene Wissensbereiche zusammen, die in Beziehung zueinander gesetzt werden müssen, bevor aus ihnen der modale Rahmen des zu erwartenden Kampfes geschlossen werden kann.

Es geht um einen „Krieg der Welten“, das spielt sicher eine Rolle. Doch auch die Ansiedlung der Geschehnisse im *Bermuda-Dreieck* [10] - einer Nische der Normalwelt, in der es spukt und in der „Normalität“ scheinbar ausgesetzt ist - sowie die Benutzung der *Atlantis-Motivik* sind Teil dieser Modalisierungsstrategie. Warum wissen Sie etwas vom „Bermuda-Dreieck“? Und was wissen Sie davon? Unerklärte Geschichten? [11]

Die Wahl von Handlungsorten ist für keine Erzählung eine beliebige Angelegenheit, sondern schafft die Voraussetzungen,- für Handlungsverläufe und Geschichten. Warum? *Weil unser Wissen über Handlungsorte das Korpus möglicher Geschichten „an diesem Orte“ einschließt.*) Diese Geschichten betreffen auch den Gel-

tungsbereich von „Alltag“. New York, insbesondere die Bronx, ist in den letzten Jahren zu einem Phantasma geworden, das in zahlreichen Filmen, Fernsehfeatures, Krimi-Serials, Zeitungsnachrichten und anderen Quellen aufgebaut und weiterentwickelt worden ist: Eine Stadt, in der Recht und Gesetz, Sicherheit und Ruhe nicht mehr gelten. Drogen, Vergewaltigungen, korrupte Polizisten, Schießereien, Bandenkämpfe - das sind einige Themen von Geschichten, die für uns heute mit „New York“ verknüpft sind. War „Chicago“ die Stadt der Prohibitions kriminalität, ist „New York“ zu einer *kulturellen Einheit* [12] geworden, zu einem typifizierten Wissensbereich, der als Folie für bestimmte Geschichten dient bzw. deren Bedingung bildet. Die Stadt New York und unsere Meinungen und unser Wissen über „New York“: Das sind zwei verschiedene Dinge. Könnten Sie sich vorstellen, dass der Film THE TAKING OF PELHAM 123 (1970), der die Entführung einer U-Bahn erzählt und der größtenteils in der klaustrophobischen Enge der Wagen handelt, im Untergrund Kölns oder Münchens spielt? Nicht ohne weiteres. Unsere Vorstellungen von „Köln“ und „München“ gestatten das nicht von vornherein. Das geht nur, wenn Sie Phantasie aufwenden und Unübliches entwerfen [13].

Was darf man also erwarten, wenn „Atlantis“ im „Bermuda-Dreieck“ auftaucht? Nicht die Geographie spielt hier eine Rolle, das wurde behauptet, sondern das Korpus von Geschichten, das hier Wahrscheinlichkeit besitzt. Neben die Orte treten andere Details, die gleichermaßen vorhandenes Wissen des Zuschauers zur Konstruktion von Erwartungen und Bedeutungen benutzen.

Exotisch ist, was einem nicht vertraut vorkommt. Die Atlantiden sind Exoten, das wird nicht nur durch ihre *Kleidung* unterstrichen, sondern auch durch ihre *Bewaffnung*. Von Schwertern über dornenbesetzte Stahlkugeln („Morgensterne“) aus dem Ritterfilm bis zu schweren MGs ist alles vertreten [14]. Ein weiteres Indiz für ihre exotische Fremdheit ist die *tableauartige Aufstellung der Gruppe*. In der Mitte steht ein Pritschenwagen, dessen Räder mit Schwertern besetzt sind [15]. Auf der Pritsche steht der Führer der Atlantiden, ein Mann mit einer gläsernen Maske, in der Hand einen stählernen Stock mit Knauf, den er sich rhythmisch in die Hand schlägt; zu seiner Seite stehen zwei funktionslose, starr blickende, reglose Mädchen. Links und rechts von diesem Wagen, als Kohorte, Motorräder, ausgerüstet mit Lanzen, um die Gegner aufzuspießen [16]. Das Bild ist eine Variation eines immer wiederkehrenden Arrangements von Gestalten, wie es sich in zahllosen schlechten Filmen auch findet: Oben der Führer, zu seiner Seite (aber etwas kleiner) schmückende Mädchen, am Fuß des bildlichen Dreiecks die Untergebenen, die Soldaten, Sklaven, Leibwächter usw. Eine Ikone, die für „Herrschaft“ steht, das ist wohl ihr eigentlicher Sinn - anknüpfend an (innen-)architektonische Inszenierungen königlicher Macht (die Königstreppe, der erhobene Thron usw.).

Keiner der Atlantiden in diesem skurrilen Arrangement zeigt mimisch irgendeine *Affektregung* - ein fest codifiziertes Kennzeichen der „Killer-Maschine“ [17]. Das Ausbleiben der Anzeichen für innere Beteiligung - das geht natürlich zurück auf Alltagskommunikationen. Das nichtverbale Ausdrücken der Anteilnahme an Interaktionen gehört zu den elementarsten Formen des zwischenmenschlichen Verkehrs. Man teilt dem Gegenüber mimisch und gestisch mit, dass man zuhört, Aufmerksamkeit aufwendet, was man von einer Äußerung hält. Tut man das nicht, muß man gewahr sein, daraufhin befragt zu werden oder zum Opfer eines Schlusses zu werden („Der ist vielleicht stur!“). Im Film ist das Ausbleiben des Ausdrucksverhaltens anders codifiziert: Das ist einer, der „unter Einfluß“ steht, vielleicht verrückt ist, vielleicht mit allem abgeschlossen hat. Kalkulierbar ist er jedenfalls nicht mehr. In der Erzählung der Gewalt ist die mimische Nicht-Beteiligung konventioneller Indikator einer Person, die unter Mißachtung der eigenen Sicherheit zum Kampf bereit ist.

Für eine Modalisierung ist das natürlich zentral: Denn wenn einer bereit zum Kampf ist, egal, ob sein Tod die Folge ist oder nicht: dann wird der Kampf bis zum Äußersten gehen. Warum wissen Sie, was ein „Kamikaze“ ist? Weil das im Alltagsleben so aberwitzig ist. Darüber kann man aber natürlich aufs Beste erzählen.

## UNPERSONEN

11. Bei dem folgenden Angriff der Atlantiden stirbt eine der beiden überlebenden Frauen, die kurz zuvor im Nebenraum des Lagerhauses entdeckt worden waren. Die Kampfpause ist nur kurz, die Gruppe flieht in einen anderen Raum. Auch die zweite Frau kommt um. Cathy wird entführt. Als die anderen das bemerken, folgen sie ihr sofort. Den letzten Überlebenden, der jammern in einer Ecke kauert, lassen sie zurück.

Dass die bürgerlichen Mitglieder der Gruppe sofort im Kampf aufgerieben werden, ist für die Charakterisierung der Situation von Bedeutung: In dieser Lage kann nur das handlungsfähige, initiative und gewaltge-wohnte Individuum überleben. Die Zentralfiguren der Gruppe - Mike Ross, Bill Cook, Washington - haben Kriegserfahrung, leben vom und im Abenteuer: Sie sind der Lage gewachsen. Die „Zivilisten“, die sich nicht wehren, die Angst haben, die den Kampf nicht aufnehmen: Sie adaptieren sich nicht auf die Extremsituation und sterben konsequenterweise. Das ist nicht so sehr eine „Moral von der G'schicht“ als vielmehr ein *erzählerisches Mittel*, mit dem die höchste Gefahr, in der die Gruppe steht, unterstrichen wird.

Derartige „Unpersonen“ sind in der Erzählung der Gewalt nicht unüblich. Andrew Sarris definierte: „Eine Unperson ist eine Kreatur, deren Ermordung ein Gefühl des Triumphes auslöst, ohne dass Schmerz, Gefühle von Verlust oder Leere dieses komplizierten“ [18]. Eine derartige „Unperson“ trägt keine besondere Sympathie, spielt in der Gruppe keine relevante Rolle, von ihr hängt nichts ab. Darum kann sie geopfert werden. Aber: Der Tod der Unperson demonstriert etwas - indem die Unperson stirbt, zeigt sich in dieser Tatsache der Zustand der Welt. Das Gefühl des Triumphes, von dem Sarris spricht, resultiert aus dem Erkennen dieser Funktion, den der Tod der Unperson hat: Der Zuschauer erkennt die Lage. In ATLANTIS INTERCEPTORS sind es, wie schon gesagt, mindest zwei Schlußfolgerungen, die an den Tod der „Zivilisten“ geknüpft werden können:

- Die eine betrifft die Tatsache, dass ihr Tod die unbedingte Notwendigkeit initiativen Handelns anzeigt;
- die andere geht darauf, dass normales bürgerliches Verhalten in einer solchen Situation zum Tode führt.

Nur dann, wenn Angst überwunden wird, kann Überleben möglich werden [19]. Doch auch, wenn nicht so weitreichende Gefahr da ist, ist die Unperson nötig, weil unter Beweis gestellt werden muß, dass die Gewalt regiert. Wie viele unschuldige Cowboys müssen im Western sterben, bis die Hauptfigur initiativ wird!

## FILMTODE

Unpersonen sterben also einen *funktionellen Tod* - funktional, weil durch ihre Ermordung der Zustand der erzählten Welt angezeigt wird. Der funktionelle Rahmen von Tod und Mord geht aber über die Unpersonen noch hinaus, er erfaßt auch Randfiguren, unter Umständen sogar Zentralfiguren der Erzählung [20]. In ATLANTIS INTERCEPTORS werden später auch Mitglieder der Gruppe im Kampf umkommen; je weiter die Handlung fortschreitet, desto enger wird der *Funktionskreis des Todes* um die Kerngruppe gezogen. Wollte man ein *Soziogramm* der Gruppe aufzeichnen, so würde es deutlich: Im *Mittelpunkt* steht Mike, in ihm laufen alle Fäden zusammen; flankiert ist er von Cathy und Washington - *ausgezeichnete Beziehungen* verbinden beide mit dem Zentrum („Liebe“ und „intimer Diener“); Bill Cook und ein überlebender Sträfling stehen mehr an der Peripherie; die eigentlichen Unpersonen - die Gruppe der bürgerlichen Überlebenden - haben keine Verbindungen in das Sozialgefüge der Gruppe. Das Programm des Sterbens schreitet von außen nach innen, bis nur noch das Zentrum des Soziogramms und die durch ausgezeichnete Beziehungen mit ihm verknüpften Personen übrigbleiben.

Hier sind kompliziertere Erzählmotive denkbar und auch belegbar, sicherlich. Einige Fälle:

- *Kurz vor Ende des Films stirbt ein Mitglied des Zentrums der Gruppe*, das eine „ausgezeichnete Beziehung“ hat. Ein Replikant erschlägt z.B. in 1919 - DOPO LA CADUTA DI NEW YORK (1982) die Geliebte des Helden - die letzte Prüfung, die jener bei der Erledigung seiner Aufgabe zu bestehen hat.

- *Einer versucht, einen Freund zu schützen und stirbt dabei.* Ein altes aber aktuelles Beispiel: Die Frau, die die Liebe zum Helden in sich entdeckt, ihn zu retten sucht und dabei erschossen wird (DESTROY RIDES AGAIN, 1939; ähnlich in RANCHO NOTORIOUS, 1951) [21]. Das ist melodramatisches Sterben, das trägt den Geruch von „Tragik“. Das ist: Einer opfert sich für den anderen, und das illustriert natürlich um so stärker die Kraft der Bindung, die den Helden und das Opfer bzw. das Opfer und den Helden miteinander verknüpft.

- *Die Hauptperson selbst stirbt.* Dies ist allerdings in zwei Formen denkbar: Im ersten Fall stirbt der Held als *Selbstopfer*; nur wenn er sein Leben investiert, können die Voraussetzungen dafür geschaffen werden, dass die Überlebenden in Frieden weiterleben können; ein Beispiel ist SHANE (1953) [23]. Die Konsequenz: Der sterbende Held erscheint als Erlöserfigur, ihm kommen Qualitäten des Sakralen zu, er ist ein in Transzendenz entwindender Über-Vater.

- Wird der Held dagegen zum *letzten Opfer*, signifiziert dieser Tod das Weiterbestehen der schlechten Verhältnisse, gegen die er anzugehen und anzuleben versuchte. Wenn in EASY RIDER (1968) die beiden Protagonisten am Ende grundlos erschossen werden: dann indiziert das die Intoleranz und Gewaltbereitschaft jenes „anderen Amerika“, das den ganzen Film über als Gegenbild der Freak-Kultur etabliert worden war; wenn Kowalsky am Ende von VANISHING POINT (1972) Selbstmord begeht - mit Hilfe einer Sperre, die die Polizei aufgestellt hat -, vollendet er seine eigene Stilisierung zum Repräsentanten eines „anderen Amerika“, an dem sowohl Polizisten wie Freaks gearbeitet haben; wenn der ermittelnde Staatsanwalt am Ende von I... COMME ICARE (1979) in seinem Büro erschossen wird, wird damit belegt, wie mächtig die Verschwörung ist, der er auf die Spur kam; ähnliches zeigt der Tod des Polizeiinspektors am Ende von CADAVERI ECCELENTI (1975) - dass er das Komplott der Mächtigen unterschätzt hat. In allen diesen Fällen erfolgt mit dem Tod des Protagonisten eine *semantische Umorientierung*, sein Tod wird in einer neuen Konstruktion in Funktion genommen. Der Tod der Hauptfigur ist so vor allem als *Anweisung an den Zuschauer* aufzufassen: Such dir die „Botschaft“, finde die Bedeutung dieses Aktes, erweitere den Horizont!

- Ist die Hauptfigur ein *Gangster*, gilt dieser Appell in ähnlicher Weise, insbesondere dann, wenn er zum illegalen Vertreter von Werten wie „Autonomie“, „Unabhängigkeit“ oder „Souveränität“ geworden ist oder selbst als „Opfer“ schlechter sozialer Verhältnisse gekennzeichnet wurde. Der Tod der *Gangster-Helden* am Ende von BONNIE AND CLYDE (1967), DOG DAY AFTERNOON (1975) oder auch der Selbstmord des Martin Sonntag in DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT (1979), der induzierte Mord in LE SAMOURAI (1967): diese Szenen funktionieren ähnlich als *semantische Devisen* wie sie auch an den Tod (positiver) Helden geknüpft sind.

- Eine andere Variante des Todes des Gangster-Protagonisten ist der „*Tod als Vollendung*“. WHITE HEAT (1949) endete mit einer apokalyptischen Feuersbrunst, die auch den angeschossenen Cody Jarrett verschlang („Top of the world, Ma!“ waren seine letzten Worte). SCARFACE (1932; Remake 1983) endet mit einer Schlacht zwischen der Bande Tony Camontes und der Polizei (im Remake: und einer konkurrierenden Gangsterbande); Tony Camonte leistet verzweifelte Gegenwehr - am Schlußpunkt einer Karriere, die nur durch extensive Anwendung von Gewalt möglich gewesen ist. „Killing kills“, nennt Champlin diese Figur [23] - Gewalttätigkeit, die das Erringen von Macht ermöglichte, wird den Gewalttätigen schließlich verschlingen. Der „Tod als Vollendung“ steht am Ende von Geschichten, die den Zuschauer ambivalent binden. Robert Warshow folgend, ist der Gangster ein tragischer Held, der das verkörpert oder imaginiert, was der Zuschauer gern sein möchte; zugleich ist er das, wovor der Zuschauer Angst hat [24]; stimmt diese These, ist der Tod des Gangsters weniger der Anlaß einer Schlußfolgerung auf den Zustand der erzählten Welt als vielmehr die *Zurücknahme des imaginären Auslebens von Wunschkildern* (die wiederum Alltagskonventionen brechen). Das Ideal von Erfolg, Aufstieg und Macht ist in einer Version auch: die unumgrenzte Möglichkeit der Aggression [25]. Das wird im paradoxen Tod des Gangsters wieder domestiziert - wer diese Aggressivität ausagiert, wird selbst zu ihrem Opfer. Am Ende beider Verfilmungen von SCARFACE gibt ein Reklamespruch einen zynischen Kommentar auf das Geschehen: „The world is yours“. Die Erzählung beweist das Gegenteil.

Es wird viel gestorben im Kino. Doch der Tod „ist nicht Selbstzweck, und nicht auf das physiologische Faktum kommt es an“ [26], sondern er ist „*dramatisches Veranschauligungsmittel*“ [27]. Eine Erzählung folgt dem *Prinzip der Maximierung* - „wollte man es in der Logik des Erzählens ausdrücken, dann ist Tod besser als Verletzung, genauso, wie Liebe besser ist als Freundlichkeit“ [28]. Die Erzählung gewinnt ihre Intensität aus dem maximalen Ausnutzen der sozialen Kategorien „Nähe“ und „Distanz“, „Konflikt“ und „Loyalität“, „Bedrohung“ und „Verpflichtung“. Nicht auf das physiologische Faktum kommt es an: Das demonstriert der Tod des Gangsters mit Deutlichkeit. Die paradoxe Moral von der G'schicht kommt erst im Tod des Missetäter-Helden zum Vorschein. Eine „Verhaftung“ wäre schwacher Ersatz.

Der Tod von Filmpersonen erfordert einige Aktivitäten des Zuschauers. Denn er muß erst die Funktionen klären, in denen der Tod von Handelnden für den Gang der Erzählung aufgeschlossen wird. Keine Filmperson stirbt umsonst, jede leistet ihren Beitrag zum Entstehen einer Vorstellung von möglicher Wirklichkeit. In diesem Prozeß ist der Tod *nicht Gegenstand, sondern Mittel*.

Der Entwurf von Realität, der in einem Text vollzogen wird, dient also als Funktionsrahmen, in dem funktionelle Filmtode gestorben werden. Das ist richtig, aber das scheint eine zu einfache Erklärung zu sein. Denn über dem Text liegen *Konventionen, die Personengruppen, Altersgruppen, Geschlechtsgruppen vor „Mord“ schützen* [29]. Natürlich fordern solche Konventionen ihre Übertretung heraus. Erfolgt sie, ist der „Thrill“, die Überraschung, die momentane Irritation um so größer.

Der *Mord an Kindern* gehört zu diesen verbotenen Zonen. Und, natürlich, gibt es Übertretungen: Schon in Hitchcocks SABOTAGE (1936) wurde ein kleiner Junge geopfert, der eine Bombe transportieren sollte. In MAD AT THE WORLD (1955) ermordet eine Jugendlichengang ein Baby. In GLORIA (1980) hat ein Sechsjähriger zwar das Massaker an seiner Familie überlebt, soll jedoch als Mitwisser und Zeuge umgebracht werden. In der Entführungstragödie A CHACUN SON ENFER (1977) wird ein Neunjähriger zum Opfer seiner Entführer. Die Racheaktion der Jugendlichen in ASSAULT ON PRECINCT 13 (1977) beginnt mit der „Liquidation“ eines kleinen Mädchens. Ein zweijähriger Junge ist eines der Opfer des Killer-Wildschweins in RAZORBACK (1984).

Wie durchlässig der konventionelle Schutz für Kinder ist, zeigt sich auch in der Umkehrung der Konvention: Es gibt eine Fülle von „bösen“ oder „dämonischen“ Kindern, die keine Inkorporationen von „Unschuld“, „Harmlosigkeit“, „Niedlichkeit“ u. a. sind, sondern gerade als Träger des „Bösen“ funktionieren! Man denke etwa an THE OMEN (1975), DAMIEN - THE OMEN II (1978) und dergleichen [30]. Auch scheint die Altersgrenze der Gewaltfähigkeit immer weiter ins Jugendalter zurückzugehen; die enge Liaison von „Jugend“ und „Gewalt“ wird uns unten (im 4. Kapitel) noch eingehend beschäftigen; ein Film wie LORD OF THE FLIES (1963) ist allerdings weiterhin eine Ausnahme (und wird bis heute als offene Parabel verstanden - was wiederum als Indiz für die Nichtkonventionalisiertheit kindlicher Aggression gelesen werden kann). Fritz Kierschs CHILDREN OF THE CORN (1983) ist ein neuerer Versuch zum Thema: Die Kinder einer abgeschiedenen Gemeinde haben die Erwachsenen ermordet und eine pseudoreligiöse Gemeinschaftsordnung angenommen...

Die Geltung der Schutzzone für Kinder ist auch außerhalb des Films nachzuweisen; so ist es sicherlich kein Zufall, dass die „erschütterndsten“ Bilder des Vietnam-Krieges Bilder von Kindern sind, dass für Hilfe für Hungergebiete zumeist mittels Bildern von Kindern aufgerufen wird oder dass eine dpa-Meldung vom 31.5.1985 „ETA-Bombe zerriß auch: ein Kind“ übertitelt war. Wie weit man diese Beobachtungen auf das „Kindchen-Schema“ [31] zurückführen kann oder wie weit man es hier mit einer echten Konvention zu tun hat, kann hier ungeklärt stehen bleiben; denn für die Wirksamkeit derartiger Bilder oder Filmsequenzen ist die Geltung des Verbots wichtig, das das Erschrecken auf das Geschehen (und damit: dessen Signifikanz) konstituiert - gleichgültig, wie das Verbot zu begründen ist.

Selbstverständlich ist der Mord an Kindern (im Film) deshalb noch nicht; noch ist die Konvention in Kraft, noch ist die genannte Überraschung möglich. Doch Irritation ersetzt nicht den Prozeß, von dem oben die Rede war. Auch der Mord an Kindern wird im Hinblick auf den Gang der Erzählung interpretiert. Die Verletzung von Schutzzonen läßt wohl Rückschlüsse zu auf Modus und Intensität des Kampfes. An der Geltung der Hypothese, dass der Filmtod funktioneller Tod ist, ändern diese Konventionen aber nichts.

## DIE ERZÄHLUNG DER GRUPPE

Kehren wir wieder zu ATLANTIS INTERCEPTORS zurück:

12. Cathy ist verschwunden. Zwar suchen Mike und Washington noch in der Stadt nach ihr, doch sie finden keine Spur. Sie treffen aber auf einen entsprungene Sträfling, einen weiteren Überlebenden, der sich verstärkend der Gruppe anschließt.

13. Der Professor hat die Papiere Cathys gefunden, und nun kommt neues Licht in die Lage: Atlantis ist durch den Krieg zweier Rassen restlos zerstört worden - es gab ein „Sonnenfeuer, das alles vernichtet“.

14. Die technisch überlegene Rasse siegte, hatte aber keinen Zugang zu den „Lebensgeheimnissen“ mehr. Wahrscheinlich verursachte die radioaktive Strahlung des U-Bootes das Auftauchen der Insel. - Und warum brauchen die Atlantiden Cathy? „Vielleicht als Wissenschaftlerin, die ihnen hilft, dass Atlantis in altem Glanz wiederersteht.“ Dann ist sie auf der neu aufgetauchten Insel.

15. Mit einem Bus kämpfen sich die Überlebenden zu Bills Hubschrauber durch - wobei sie sich zahlreicher Angriffe erwehren müssen. Sie finden den Rest von Atlantis. Beim Anflug auf die Insel fällt die Steuerung aus, ein schriller Ton, sie werden ferngelenkt gelandet.

Wieder ist die Geschichte einen entscheidenden Schritt vorangekommen: denn nun ist die Gruppe mitten im Zentrum der gegnerischen Macht, und der entscheidende Kampf kann beginnen. Auch dies ist ein stereotypes Pattern, das in allen möglichen Genres Anwendung finden kann: die Macht des Gegners (oder: des Bösen) ist in einem bestimmten Ort konzentriert; gelingt es, in diesen Ort einzudringen, kann der Gegner sozusagen im Nervenzentrum bekämpft werden [32]. *Diese topologisch-topographische Konstruktion unter der Erzählung gliedert die Handlungsräume in Peripherie und Zentrum*; im Verlauf der Geschichte erfolgt eine sukzessive Annäherung an das Zentrum - und erst der Kampf im Innern des zentralen Raums schafft die Entscheidung. Nur im Zentrum kann die Geschichte zum Ende kommen.

16. Die Gruppe beschließt, sich zu trennen: Der Professor soll versuchen, die radioaktiven Emissionen des U-Bootes zu neutralisieren, während Mike und der entflohene Sträfling sich ins Landesinnere vorkämpfen wollen, um Cathy zu finden und zu befreien.

Die *Szenenfolge der Schlußsequenz* kann abgeleitet werden aus der jetzt bestehenden Teilung der Gruppe: Es handelt sich um eine Alternation von Episoden, die auf die drei Teilgruppen

- Mike und der Sträfling auf der Suche nach Cathy,
- der Professor, Bill Cook und Washington am Strand bei der Manipulation des U -Bootes, und
- Cathy im Innern der Insel

verteilt sind. Das hat nicht nur zur Folge, dass der Zuschauer über die gleichzeitigen Geschehnisse unterrichtet wird, sondern das hat weiterreichende Konsequenzen: Durch das *Bauprinzip* des Films wird auch die *Aufmerksamkeit* gesteuert, eine besondere *Wahrnehmung der Handlung* konstruiert, der Blick auf ein *abstrakteres Prinzip hinter den Bildern* gelenkt.

Die *Gruppe* bildet den ganzen Film über *den Fokus, der die Szenenfolge regiert*: Solange ihre Mitglieder zusammen sind, ist das Prinzip der *episodischen Folge* in Kraft; trennen sie sich, wird zur *Alternation* übergegangen. Der ganze erste Teil des Films alterniert zwischen Szenen auf Mikes Boot und der Plattform in der See - bis nach der Springflut die Gruppe zusammengefunden hat. Der zweite Teil, der in der zerstörten Stadt

spielt, ist eine episodische Reihung - jeweils nach dem rhythmischen Muster: Flucht, Kampf, Flucht (mit wenigen eingestreuten Szenen des Rasonnements, in denen die Lage besprochen und beurteilt wird). Der dritte Teil des Films schließlich, in dem die Gruppe sich auf Atlantis getrennt hat, ist wieder eine alternierte Folge von Szenen, bis schließlich die Überlebenden wieder zusammengeführt werden. Dieser umfassende Fokus, der im Fortlauf der ganzen Erzählung das Bauprinzip der Szenenfolge determiniert, leistet natürlich noch ein zweites: Die ganze Geschichte wird dadurch *perspektiviert*. Die Gruppe ist der Bezugspunkt, unter dem das Geschehen gefaßt und gegliedert wird.

Das *Thema* des Films ist der Kampf zwischen den Atlantiden und der Gruppe. Die „Berichterstattung“ ist aber nicht objektiv, sie berücksichtigt nicht beide Seiten, sondern folgt der Sicht einer der beteiligten Parteien. Mit dieser Strategie, die Szenenfolge aus dem jeweiligen Zustand der Gruppe abzuleiten, wird also ein Wahrnehmungspunkt eingeführt, von dem aus das Geschehen gesehen und beurteilt wird. Das hat zwei wichtige Konsequenzen:

- Zum einen kann die Begründung der Gewalttätigkeit der Atlantiden ausfallen; sie bleiben fremd, unerklärlich und darum um so bedrohlicher.
- Zum anderen akzentuiert die Alternation von Szenen mit jeweiligen Teilgruppen mittelbar, dass die Erzählung immer noch die ganze Gruppe im Blick hat; indirekt, durch das abstrakte Prinzip hinter der Szenenfolge, wird die Kohäsion der Überlebenden herausgestellt. Beides ist für die Erzählung der Gewalt von entscheidender Bedeutung. Denn nicht nur muß die Gefahr aufrecht erhalten bleiben, sondern es müssen auch die zum Überleben notwendigen Tugenden greifbar werden. Und die - bedingungslose und Angst mißachtende - Solidarität der Mitglieder einer kleinen Gemeinschaft im Überlebenskampf: Das ist eine stereotype Moral vieler Geschichten der Gewalt.

## KONVERTITEN

17. Cathy ist in einem Multivisionsraum im Innern der Insel. Sie ist geschminkt und trägt ein Atlantidenkleid. Tatsächlich steht sie „unter Einfluß“, wie der erste Dialog zwischen ihr und dem (unsichtbaren) Führer der Atlantiden zeigt: „Atlantis ist unser Kontinent. Du allein kannst uns die Rückkehr in jene Welt ermöglichen, die uns gehört.“ - „Ja, du Erhabener. Ihr werdet zu alter Macht und Größe auferstehen.“ - „Du hast die Symbole uralter Weisheit entschlüsselt, die uns verlorengingen. Jetzt wirst du uns ihr Geheimnis enthüllen.“ - „Ja, du Erhabener, nur deshalb bin ich hier: in Treue dir zu dienen.“ Dabei erscheinen auf der Multivision Bilder von Gesichtern mit geschlossenen Augen, durch eine Glasscheibe fotografiert, über die Wasser fließt.

Es ist im Genre nicht unüblich, dass einzelne „die Seite wechseln“. Immer dann, wenn Konvertiten auftreten oder möglich sind, entsteht ein Faktor tiefer Unsicherheit - die Verhaltensweisen eines scheinbar solidari-schen einzelnen sind dann nicht mehr berechenbar, seine Gruppenzugehörigkeit steht in Frage, ein elementares Vertrauen ist dann nicht mehr opportun. Damit zerbricht die Gemeinschaft, die Gefahr für die Gruppe dringt mit dem Konvertiten in die Gruppe selbst ein, die „Kampflinie“ läßt sich nicht mehr eindeutig festlegen [33]. Dass die aus Konversion resultierende Verunsicherung (Wer ist wer? Wer gegen wen?) an paranoide Konstellationen aus den Erzählungen des Kalten Krieges gemahnt [34], sei hier nur am Rande festgehalten. Es fällt aber auf, dass die ideologischen Konstruktionen aus dem Repertoire der 1950er Jahre, insbesondere aus der Ära McCarthy, sich in Filmen wie ATLANTIS INTERCEPTORS bis heute finden, ohne ihr Spannungspotential eingebüßt zu haben.

## DER KRIEG DER WELTEN

18. Im Dschungel: Mike kann sich zum Eingang in das Innere der Insel durchkämpfen; sein Begleiter stirbt bei einem letzten Gefecht vor der Höhlenöffnung.



nes Polizeistreiks aus: Eine paramilitärische Gruppe unter dem Namen „New Order“ belagert ein Haus, in dem sich ein Augenzeuge eines Mordes befindet, den Mitglieder der „New Order“ verübt haben. In CUJO (1983) muß sich eine Mutter mit ihrem kleinen Sohn gegen einen amoklaufenden Bernhardiner zur Wehr setzen, der in das Auto einzudringen versucht, in das sie sich geflüchtet haben.

Das Motiv ist natürlich sehr alt und in allen möglichen Genres variiert worden. So war in THE BIRDS (1963) - dem ältesten „modernen“ Vertreter des Motivkreises - eine Gruppe von Menschen in einem isoliert gelegenen Haus eingeschlossen und mußte sich einer Vogel-Armee erwehren. Auch im Western ist die stereotype Grundsituation der eingekesselten Gruppe häufig verwendet worden: ein Sheriff und seine Gehilfen werden in einem Gefängnis belagert; eine Wagenburg wird von Indianern berannt; eine einsame Farm muß gegen Banditen verteidigt werden; usw. In LO CHIAMAVANO TRINITÀ (1970) wird gerade dieses Motiv in Umkehrung verwendet: Die große Auseinandersetzung am Schluß des Films findet im Innenhof eines Klosters statt; dabei werden die gegnerischen Gruppen in diesen Hof eingeschlossen, keiner kann ihn verlassen - der Show-Down muß also ausgetragen werden. Das konventionelle Innen-Außen-Verhältnis gilt ironischerweise nicht mehr.

In allen diesen Erzählungen der ums Überleben kämpfenden Gruppe wird zunächst Gewalt angetan, ein gewalttätiger Gegner ist also vonnöten; ob er mythisches Wesen oder Mensch, Tier oder Außerirdischer ist, ob seine Herkunft überhaupt je geklärt wird, ist irrelevant - wichtig ist nur seine *Funktionsrolle* als „Gegner“ und „Aggressor“, der das Leben der Angegriffenen bedroht. Eine *dramaturgische Steigerung* ist es allerdings, wenn der Gegner *unerklärt* bleibt: denn dann kann um so weniger eine effektive Strategie der Verteidigung ausgerechnet werden. (Dass das aus dem schon erwähnten „Prinzip der Maximierung“ abgeleitet werden kann, ist evident.)

In der Reaktion auf angetane Gewalt entsteht die dramatische Zuspitzung: Die Opfer setzen sich zur Wehr. In ATLANTIS INTERCEPTORS ist die Verteidigungssituation schnell deutlich, die Grenzen zwischen Freund und Feind schnell abgesteckt, schnell ist auch klar, dass es „auf Leben und Tod“ geht. Der Gegner wird nicht nachlassen, er ist zum Äußersten bereit, er wird sich im Kampf wie ein Kamikazeflieger opfern wollen. Verhandlungen sind also aussichtslos, das gegnerische Programm ist „Genozid“, die Ausmerzung einer ganzen Rasse. *Intensität und erwartbare Bedingungslosigkeit des Kampfes hängen ganz entscheidend davon ab, wie der Gegner charakterisiert wird.* Handelt es sich um Außerirdische oder Vampire, um Zombies oder Kannibalen - dann darf davon ausgegangen werden, dass jegliche Regulation der Gewaltanwendung außer Kraft gesetzt, jeder Trick erlaubt, jede Art des Angriffs erwartbar und jede Maßnahme der Verteidigung legitim ist.

Beispiele für diese Abhängigkeit der *Kampfmodalitäten* von der gegenseitigen Bereitschaft zu sterben lassen sich ohne Zahl anbringen. Nur zwei aus dem weiten Spektrum: NIGHT OF THE LIVING DEAD (1968) handelt mit *per definitionem* gefährlichen Gegnern (hier: Zombies), die nur zu dem Effekt erfunden sind, andere zu töten - Vampire, Kannibalen, Zombies und dergleichen mehr. Die jugendlichen Belagerer in ASSAULT ON PRECINCT 13 (1977) haben einen Kamikaze-Schwur abgelegt - sie sind Menschen jenseits der Angst; der Film beläßt sie anonym, distanziert und schemenhaft; würde er sie differenzieren, verlöre die Situation ihre Schärfe und ihre prototypische Kontur.

Eine Aggression ist um so schwerer kalkulierbar und um so weniger begreifbar, je weniger sie begründet wird; wenn also - wie in ASSAULT ON PRECINCT 13 oder auch in SOUTHERN COMFORT (1981) - die Aggressoren ohne oder ohne zureichenden Grund den Kampf aufnehmen, dann thematisiert sich damit eine grundlegende Angstkonstellation, die an Alpträume gemahnt: „Gefahr“, „Aggression“ und „Gewalt“ können nicht mehr aus sozialen oder narrativen Kontexten abgeleitet werden, sondern sind „einfach da“. Sie werden zu abstrakten Bestandteilen der entworfenen Realitäten, verlieren ihren Charakter als Mittel der Konfliktlösung und gewinnen eigene Realität. Die Kontexte müssen u.U. ergänzt werden, als typifiziertes Wissen fließen sie in die Rezeption ein; eigene Thematisierung erfahren sie nicht mehr.

„Spannung“ entsteht in derartigen Erzählungen vor allem aus der Unkalkulierbarkeit der Entwicklung sowie aus dem Rätsel, das das Ausbleiben von Erklärungen eröffnet. SOUTHERN COMFORT ist die Geschichte eines „Ranger-Urlaubs“ einer ehemaligen Vietnam-Einheit in einem Sumpfgebiet, in dem die Soldaten-Zivilisten im Kampf gegen lange Zeit unsichtbar bleibende Indianer aufgerieben werden. Steven Spielbergs Film DUEL (1971) handelt von einer nervenaufreibenden Verfolgungsjagd zwischen einem Pkw und einem Lkw, dessen Fahrer den ganzen Film über unsichtbar bleibt; ein Grund für die Attacken wird nicht genannt. RUNNING SCARED (1980) erzählt die Geschichte eines Paares, das 1961 zufällig eine bereitstehende Bomberstaffel fotografiert hat und deshalb unerbittlich von CIA-Männern verfolgt wird - ohne daß die Verfolgten wüßten (und ohne daß der Zuschauer wüßte), warum sie gejagt werden. (Ein großer Teil des Films spielt in den Sümpfen der Everglades, knüpft also auch an die bedeutsamen Verwendungen von Moorlandschaften im klassischen Horrorfilm, -roman oder -Comic-strip an; man denke dabei auch an SOUTHERN COMFORT, den Sumpf in PSYCHO, 1960, u.a.).

Von besonderem Interesse ist der Wandel der Kampfmodalitäten, wenn der Aggressor ein Tier ist, das entgegen den „normalen Erfahrungen“ zum Killer wird. Man denke hier an den Bernhardiner aus CUJO (1983), einen Wolfshund aus WHITE DOG (1982) oder auch an das Wildschwein aus RAZORBACK (1984) - um von Ameisen, Haien, Alligatoren, Spinnen, Piranhas und anderem Mörder-Getier zu schweigen.

Die Handlung von ATLANTIS INTERCEPTORS wird durch mehrere Motive vorangetrieben: Zum einen muß die gefährdete Gruppe in das Zentrum der gegnerischen Macht eindringen, will sie eine effektive Verteidigung leisten. Nicht nur ist die Macht der Atlantiden auf den Rest von Atlantis konzentriert, sondern es muß auch die Radioaktivität des U-Bootes neutralisiert werden - will man die Atlantiden endgültig ausschalten. Diese Konstruktion hat sowohl *topographische* Eigenschaften wie aber auch den Aspekt, daß mit einer minimalen „naturwissenschaftlichen“ *Erklärung* das Böse bzw. die Gefahr eingeholt wird.

Zum anderen erfolgt der Übergang nach Atlantis auch als ein Schritt auf der Suche nach der entführten Frau. Die Frau, das prädestinierte Opfer, ihre merkwürdige Rolle als Helferin, Mutter und Priesterin; der dann, der auf den Plan tritt, um sie zu retten und sie damit auch in den Bannkreis der Menschen zurückzuholen: diese *sexistisch-melodramatische Konstellation* hat Tradition und zieht sich über die Genres (dazu später mehr [38]).

Eine *Doppelmotivation* steht also hinter dem Show-Down: Zweckrationalität und Liebe, effektive Kampfstrategie und Bindung. Zur Moral von der G'schicht gehört auch, daß die Mitglieder der Gruppe lernen, daß Konversionen nicht gestattet sind. Ähnlich, wie in den Katastrophenfilmen die Mitglieder der gefährdeten Gruppe in extremer physischer und psychischer Belastung auf „das Wesentliche“ zurückgeführt werden, auf soziale Grundwerte wie Solidarität, Hilfeleistung und [gemeinsame] Hoffnung, erweisen sich auch die Bedingungen der Gewalt als ein Rahmen, der nicht nur Intelligenz und Geschick der Überlebenswilligen erforderlich macht, sondern auch auf melodramatischem Wege Gruppennormen reflektiert.

### 3. ZEIT

ATLANTIS INTERCEPTORS ist so vor allem die Geschichte einer Gruppe, über die besonderen Fähigkeiten und Fertigkeiten ihrer Mitglieder, ihre Fähigkeit, in einer Belastungssituation die Angst zu überwinden und initiativ zu werden. Die Gruppe: Das ist das Thema. Alle Darstellung von Gewalt, auch alle sogenannten *Schock-Bilder* (die signifikanterweise immer als feststehende Tableaus konzipiert sind) sind diesem Thema untergeordnet bzw. stehen in der Funktion, die Situation der Gruppe zu charakterisieren. Das Problem der Gewaltanwendung betrifft nur das Mittel, über das sich die Gruppe beweisen muß [39].

## GEWALTZEIT

Das Einschneiden von *Schock-Tableaus* in die Handlung muß also darauf bezogen werden, was man damit für die Kennzeichnung der Lage der Gruppe erreicht. Konventionell ist das nicht. Das ist eine *besondere Dramaturgie der Inszenierung von Gewalt und Entsetzen*. Ganz andere Strategien finden sich z.B. in BARRY LYNDON (1976) [40]: Die Einstellungen des Films sind in der Regel Gemälden des 17. bis 19. Jahrhunderts nachgestellt und strahlen rituell-ästhetische Starre aus; nur in den Kampfszenen tritt Handkamera, schnelle Kamerabewegung und Ähnliches in Anwendung - in klarem *Kontrast zum Kontext*. Das hat zur Konsequenz, daß man den Eindruck erhält, daß ungebrochene Vitalität und nicht-inszeniertes Gefühl nur in Situationen des Kampfes ausgelebt werden kann; bei allen anderen Gelegenheiten inszenieren die Personen sich für ein imaginäres Publikum und sind dementsprechend kontrolliert und distanziert. Von nochmals anderer Art ist die *Inszenierung der Gewalt*, die Sam Peckinpah in einigen seiner Filme entwickelt hat - insbesondere in THE WILD BUNCH (1968) [41]: Die Gewaltausübung wird in Zeitlupe wiedergegeben, ist dabei aber unterschritten mit kurzen Aufnahmen der gleichen Szene im normalen Tempo - was wiederum zu bestimmten Rezeptionen führt: „Dies ist ein Verfahren, das uns plötzlich von einer Perspektive zur anderen wirft, uns dadurch zwingend, etwas von zwei verschiedenen Standpunkten zu sehen, die uns zu verschiedenen Empfindungen veranlassen - was wiederum zu einem eigenartigen, widersprüchlichen und sogar etwas paradoxen Effekt führt“ [42]. Die Konsequenz: Es findet zugleich eine *Intensivierung* der Gewalt-Empfindung statt wie aber auch eine *Distanzierung* [43].

Die wenigen Beispiele zeigen, daß es *keine feststehende Dramaturgie der Gewalt* gibt, sondern daß von Fall zu Fall entschieden werden muß, ob man Gewaltszenen in besonderer Art und Weise inszenieren will. Es sind Fälle denkbar, die die Ausübung von Gewalt in keiner Weise vom Kontext absetzen. Sind Gewaltszenen aber so inszeniert, daß sie in Kontrast zu ihrer Umgebung stehen, dann ist das wohl vor allem darauf ausgerichtet, den Eindruck zeitlichen Erlebens zu beeinflussen oder zu manipulieren. Die These: *Gewaltzeit inkorporiert eine andere Form des Zeiterlebens als die des normalen Alltagslebens*. Zentral ist nur die Andersartigkeit, von Intensität und Bewertung ist nicht die Rede. Gewaltzeit fällt aus der Alltagszeit heraus, mehr ist nicht gesagt.

Wollte man klassifizieren, welche Zeit-Manipulationen für die Abbildung von Gewalt eine Rolle spielen, könnte man vier verschiedene *Sonderzeiten* unterscheiden - ohne daß der Anspruch auf eine systematische Klassifikation erhoben werden sollte.

(1) *Gewalt als Bewegungsbeschleunigung* - der abgebildeten Gewalt korrespondiert das erhöhte Tempo der Abbildung der Gewalt. Ein Beispiel ist der berühmte Duschenmord aus PSYCHO (1960), der mit François Truffaut „von einer ungeheuren Gewalttätigkeit“ ist [45]. Tatsächlich ist die semiotische Beschreibung dieser Szene aber komplizierter. Man kann nicht nur die Häufigkeit des Einstellungswechsels zur Begründung des zeitlichen Kontrastes zwischen dieser Szene und ihrem Kontext heranziehen. Alloway beobachtete, daß „die *Rückkehr der schnellen Montageformen*“ („the return of fast cutting“) in den Veränderungen der Gewaltabbildung in den 1960er Jahren eine zentrale Rolle gespielt hat - was zu einer *Modifikation des Realitätsaspekts* derartig geschnittener Szenen führe: „Montagen wie diese bringen einen veränderten Raum- und natürlich einen veränderten Zeiteindruck hervor gegenüber solchen Montageformen, die den Fortgang kontinuierlicher Handlung abzubilden suchen. (...) Die zeitgenössische Filmdarstellung sich steigernder Gewaltausübung ist abhängig von der Montage, so daß z.B. eine Schießerei zu einer *Anthologie* von Körperhaltungen, Wunden, Stürzen wird“ [46]. Dem folgend, ist die Rezeption einer derartigen Montagesequenz vor allem eine *Synthese aus Fragmenten*, die keine durchgängige Handlung repräsentieren, sondern eine abstrakte Situation konstituieren, deren Elemente relevante Momentaufnahmen von „Gewalt“ sind. Am Beispiel der Duschensequenz aus PSYCHO sind dies zum einen die fragmentarischen Bilder der Dusche, des Messers, der Hand am Vorhang, des losreißenden Vorhangs, des offenen Auges der Toten, der wie erstarrt abwehrenden

Hand der Frau usw., zum anderen aber auch suprasegmentale Prinzipien wie die Links-Rechts-Organisation des Geschehens (die konventionelle Abbildung des Raumes von einer einzigen Position aus bleibt erhalten). Nach der Rezeption dieser Szene wird man keine Beschreibung des kontinuierlichen Handlungsverlaufs machen, sondern nur Indizien der Handlung in Zusammenhang bringen können. Schnell geschnittene Montagesequenzen, so die These, etablieren eine *Differenz zwischen Erzählung und Abbildung*; sie lassen die blanke Identifizierung von erzählter Zeit und Erzählzeit nicht mehr zu.

(2) *Gewalt als gedehnte Gegenwart*“ - Peckinpahs Dramaturgie als Beispiel. Die verstärkte Konzentration auf gegenwärtiges Geschehen wird dadurch akzentuiert, daß die Abbildung eines Geschehens gedehnt wird. Bei Peckinpah ist es neben dem Einsatz von Zeitlupenaufnahmen vor allem die Montage von nicht zeitgleichen Aufnahmen des gleichen Geschehens, die zu dieser Manipulation des Zeiteindrucks führt. Mit ständig *wiederholend abgebildeter Handlung* wird auch in C'ERA UNA VOLTA IL WEST (1968) der Eindruck artifizierlicher Zeitdehnung hervorgebracht - nicht etwa in jener berühmten Anfangssequenz, sondern z.B. in einer Szene in der Mitte des Films: „Als Frank von seinen Leuten umgebracht werden soll, sieht man, wie der Blick des Mundharmonikaspielers auf eine Winchester fällt, die aus einem Riß in einer Reklameleinwand geschoben wird. Der [...] Harmonikaspieler erschießt den Heckenschützen, aber Leone hat 17 Einstellungen dazwischen geschnitten, die auf die Künstlichkeit und emotionalen Möglichkeiten des Mediums verweisen“ [47]. Eine andere Dehnung resultiert aus der *Einbeziehung von Vorgeschichten* in Szenen realer Gewalt. So enthält der 12minütige Show-Down von C'ERA UNA VOLTA IL WEST zwei Rückblenden, die das Rache-motiv, das zu dieser Situation geführt hat, erst jetzt, am Schluß des Films, offenlegen. DON'T LOOK NOW (1972) endet mit dem Tod des Restaurators, der mit zerschnittener Kehle in einer Kirche liegt und verblutet; Bilder seines zuckenden Körpers sind unterschritten mit schnellen Bildfolgen, die noch einmal Szenen des Films *rekapitulieren*; auch hier die Konsequenz: *Dehnung des Augenblicks* und *narrative Vertiefung des Bildes*.

(3) *Gewalt als „liturgische Handlung*“ besitzt eine Sonderzeit, die wiederum von der Alltagszeit abweicht. Die schärfste Ausprägung haben diese *Rituale der Gewalt* im Western. Es ist eine immer gleiche Zeremonie: In einem Saloon geraten zwei aneinander, ein bedeutsamer Blick, zwei Schritte zurück, die Kämpfenden gehen in Position, die anderen machen den Raum des Duells frei. Es gibt kompliziertere Formen, auch im Western. Wesentlich für uns ist hier aber die *Zeitenthobenheit des Rituals*, das Heraustreten aus der Alltagszeit „in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz“ [48]. Solche Rituale haben vieles mit dem *Spiel* gemein. Sie erfüllen sogar die formalen Eigenschaften des Spiels, wollte man Johan Huizinga folgen: Sie schaffen einen Handlungsrahmen, in dem nicht der Spieler das Spiel, sondern das Spiel den Spieler definiert; sie sind abgehoben vom „wirklichen Leben“; sie sind räumlich und zeitlich begrenzt und abgeschlossen. Wir wollen dem hier nicht weiter nachgehen. Es sei aber angemerkt, daß die Differenz abgebildeter und realer Gewalt nirgends so greifbar wird wie in den verschiedenen Formen ritualisierter Gewalt. Ist ein Genre eine „Modellwelt“, so werden seine mythologischen Qualitäten in den Ritualen auch der Gewalt besonders deutlich. Die Wertorientierungen, die das soziale Gefüge von Modellwelten konstituieren, *sind im Ritual konzentriert*: „wegen des Sinnes, der in ihm enthalten ist, wegen seiner Bedeutung, wegen seines Ausdruckswertes und wegen der geistigen und sozialen Verbindungen, die es schafft“ [49].

(4) *Gewalt bzw. Entsetzen als der Eindruck stillstehender Zeit* - das wird vor allem mittels der schon erwähnten tableauartigen „Schock-Bilder“ erreicht, denen nochmals Aufmerksamkeit gewidmet sein soll.

## SCHOCK-BILDER

Werden, wie in ATLANTIS INTERCEPTORS, wie eingefroren [50] wirkende Bilder des Entsetzlichen in einen normalen Kontext einmontiert, so hat das für die Erzählung keine Folgen. Folgen hat es in der Rezeption

on: Mit dieser besonderen Dramaturgie der Gewaltabbildung verändert sich die Wahrnehmung des Geschehens.

Der Prozeß, der zu der *Induktion von Aufmerksamkeit* führt, den Schock-Bilder auf sich ziehen, ist allerdings kompliziert. Eingangs wurde schon gesagt, daß Texte keine Realitäten abbilden, sondern Entwürfe möglicher Wirklichkeiten produzieren. Darum *bildet* die Kamera nicht nur die Wirklichkeit vor dem Objektiv *ab*; das Bild auf der Leinwand muß auch so verstanden werden, daß es dem Zuschauer einen Ausschnitt aus einer Realität *zeigt*. Das Bild ist das Produkt einer Zeige-Handlung. Das tritt meist hinter die Abbilde-Funktion zurück und hat für den Zuschauer keine besonderen Konsequenzen. Er nimmt das Bild als Bild; warum gerade dieses Bild? ist eine Frage, die er sich normalerweise nicht zu stellen braucht. Denn normalerweise ist das, was die Kamera zeigt, das, was für das Verständnis der abgebildeten Handlung wichtig ist. Auch in ATLANTIS INTERCEPTORS sind die genannten Bilder zunächst durch den Blick der handelnden Personen motiviert: sie zeigen das, was jene sehen. Aber: *diese* Bilder fallen aus dem Rahmen, weil sie „gestaltete Bilder“ sind, Gemälden ähnlich - „schöne Bilder“ mit „schrecklichem Inhalt“. Das Bild zeigt dann nicht nur das, was die Handelnden sehen, sondern es zeigt dieses so, *als sei es Teil eines anderen Textes*. Das führt zu Irritationen und Distanzierungen. Welchen Status diese Bilder im erzählten Text haben, wird fraglich. Die Folge: diese Bilder ziehen Aufmerksamkeit auf sich. Nicht so sehr, weil sie Schreckliches oder Entsetzliches präsentieren, sondern weil sie nicht in die fortlaufende Erzählung zu passen scheinen.

Irritation begründet also den Aufmerksamkeitswert, den „Schock-Bilder“ genießen. In CLASS OF 1984 (1982) findet sich sogar eine Szene, die ausschließlich *auf das zentrale Bild hin inszeniert* ist: Drei Jugendliche verfolgen den Lehrer. Sie entdecken, daß er in der Werkstatt ist. Einer der Jugendlichen stürzt in den Raum. Kampf; der Junge verbrennt in einer Benzinlache, die der Lehrer als Falle vorbereitet hatte. Erst als der Junge im Feuer umgekommen ist, betreten auch die beiden anderen die Werkstatt. Dann das Bild des Schreckens: Im Vordergrund, am Boden, die Leiche des Opfers; dahinter, in starker Untersicht, die beiden anderen Jugendlichen - die sich signifikanterweise über den schrecklichen Anblick verständigen (eines der Beispiele dafür, wie dieser Film sich selbst thematisiert). Die Szene ist, würde man sie ohne das zentrale „Schock-Bild“ fassen, unlogisch und widersprüchlich: Die beiden Zuspätgekommenen warten vor der Tür, bis ihr Freund wohldrapierte Leiche ist - ohne einzugreifen, was jederzeit möglich gewesen wäre.

Der besondere Status des „Schock-Bildes“ kann auch dadurch produziert werden, daß es als *Halluzination, Traum, traumatische Erinnerung* oder ähnliches markiert und gekennzeichnet ist. In MORITZ, LIEBER MORITZ (1978) sieht ein 15jähriger Junge in einem Tagtraum, wie eine Frau bei einem Verkehrsunfall geköpft wird; die Tableaus des Schreckens in Stanley Kubricks THE SHINING (1980) sind Halluzinationen des kleinen Danny [51]; ein sich wiederholender und dabei immer vollständiger werdender Erinnerungstraum durchzieht CATCH 22 (1969) - bis zum Schluß deutlich wird, daß ein Mitglied der Bomberbesatzung, zu der auch der Erinnernde gehörte, eine tödliche Bauchverletzung hat und daß die Bauchdecke aufgerissen ist. In diesen Beispielen sind die „Schock-Bilder“ als *Bilder mit einem besonderen Realitätsstatus* gegen den Kontext gestellt. Das ist in ATLANTIS INTERCEPTORS, CLASS OF 1984 und anderen Filmen insbesondere neueren Produktionsdatums nicht so [52], die Bilder stehen im normalen Zeige- und Abbildkontext des Films. Das schafft Irritation, die den Bildern einen besonderen Akzent verleiht. Auch diese Irritation, das war die Ausgangsthese, resultiert aus einer Manipulation der Zeitempfindung: Gewaltzeit (und auch: Entsetzenszeit) fällt aus der Alltagszeit heraus.

## DIE ERWARTUNG DER GEWALT

Die solcherart akzentuierten Szenen der Gewalt ziehen aber nicht nur Aufmerksamkeit auf sich selbst, sondern hinterlassen weitere Spuren. Ist einmal eine Konzentration auf eine Gewalt- oder Schock-Szene erfolgt, wirkt sie einfärbend auf die Wahrnehmung des folgenden Geschehens ein. Alfred Hitchcock sagte zur Rezep-

tion von PSYCHO (1960), daß der Duschermord die Erwartungen der Zuschauer und ihre Wahrnehmung aller Szenen danach beeinflusse. In seinen Worten: „Es ist die gewalttätigste Szene des Films. Hinterher gibt es, je weiter der Film fortschreitet, immer weniger Gewalt, denn die Erinnerung an diesen ersten Mord reicht aus, um die späteren Suspense-Momente furchterregend zu machen“ [53]. Stimmt diese Behauptung und läßt sie sich verallgemeinern, *dann stimulieren Gewaltszenen vor allem die Erwartung von Gewalt* [54].

Es geht um die Bedingungen, unter denen dem Zuschauer eine Angst verursacht werden kann. Soll er Furcht, Angst oder Entsetzen verspüren, dann muß er wissen, was angesagt ist, daß das Bedrohliche in der Welt und nahe ist. Seine Berechnungen laufen darauf hinaus, den Schrecken zu erwarten. *Angst gehört zu den Erwartungsaffekten* (genauso wie die Furcht, das Entsetzen oder die Verzweiflung) [55]; sie ist auf Zukünftiges gerichtet und enthält zugleich eine Hypothese darüber, wie das eintretende Geschehen beschaffen sein wird. Der Angst komplementär zugeordnet ist die Hoffnung, daß die Angsterwartung sich nicht erfüllen wird. Jede Angsterwartung ist darum *ambivalent*, sie enthält auch den Vorschein: meine Angst bleibt unerfüllt.

Erwartungsaffekte haben eine *kognitive* und eine *emotive Komponente*: Das Erwartete ist *kalkulierbar* und auch inhaltlich bestimmbar; zugleich ist es begleitet von einer *Rezeptionshaltung*, die den Rezipienten bindet, ihm eine Gemüthaltung aufdrängt, ihn affektiv vereinnahmt. Diese *zweifache Verankerung der Erwartungsaffekte* in den verschiedenen Bereichen der Textrezeption ist immer gegeben und darf nicht für eine einzige Verstehenstätigkeit ausgegeben werden: Es ist eben etwas anderes, daß einer die Öffnung des Sarges und den Anblick der Leiche *erwartet* und zugleich Schlimmes *befürchtet*. Das ist nicht identisch! (Historisch zeigt sich im übrigen, daß die Erwartbarkeit des Geschehens, z.B. in einer Corman-Poe-Adaption, bis heute erhalten geblieben ist; geändert haben sich die begleitenden Affekte, die sich heute nicht mehr in der Intensität oder in der Art einstellen wollen, wie das einmal gewesen sein mag.)

Erwartungsaffekte spielen in der Rezeption von Texten eine entscheidende Rolle, das ist evident. Das Problem ist: wie werden sie produziert? Denn der Rezipient hat ja nicht von vornherein die Gemütslage „Furcht“ oder „Angst“ - sie entsteht erst als eine Antwort auf das schon Rezipierte. Sicherlich, wer sich entschließt, einen Horrorfilm anzusehen, der wird darauf eingestimmt sein, Angsterwartungen haben zu werden („Angsterwartungserwartung“). Das ist aber noch etwas anderes als die Beschreibung des Entstehens einer besonderen Angsterwartung.

Erwartungsaffekte sind eine zweite Stimme, die der Rezipient zum Text anstimmt. Die Struktur des Textes stimuliert die zugehörigen Affekte. Man sagt: Eine spannende Geschichte! Und man meint damit: Diese Erzählung ist so komponiert, daß sie mich in den Bann geschlagen hat, sie hat in mir beharrliches Erwarten ausgelöst.

Die Erwartung der Gewalt entsteht aus der Präsentation von Gewalt selbst, das ist die These. Für die Analyse bedeutet das, daß man sich nicht auf die Dramaturgie der Gewaltinszenierung und auf die Herleitung von Gewalt aus Vorgeschichten nur beschränken darf, sondern daß man auch diese Ausstrahlung von Gewaltszenen in den noch nicht gelesenen Text in Augenschein nehmen muß. Das fällt schwer, und das bedürfte der experimentellen Überprüfung; dennoch können einige auf Evidenz gegründete Bemerkungen dazu gemacht werden.

Aus der Lernforschung ist bekannt, daß man mit „advance organizers“ das Lernen und Behalten unvertrauten Materials merklich beeinflussen kann. Ausgehend von der These, daß in der Verarbeitung eines Textes Hierarchien gebildet, Abstraktionen geleistet und Klassifikationen vollzogen werden, kann man durch die Einfügung von „Ankerbegriffen“ - so eine deutsche Übersetzung von „advance organizers“ - in diese Prozesse eingreifen [56]. Ist nun in Erzähltexten das Entwerfen einer möglichen sozialen Realität eine der zentralen Aufgaben des Rezipienten, dann muß natürlich der *Modus der Interaktionen* in dieser Wirklichkeit ausgezeichneten Stellenwert haben. Gewalt ist eine der elementarsten Formen der Aushandlung sozialer Beziehungen;

wird sie einmal etabliert und als Bestandteil des Miteinanderumgehens dargestellt, darf der Rezipient davon ausgehen, daß sie weiterwirken wird. Habe ich einmal gesehen, daß ein betrunkenener Vater seinen kleinen Sohn fast krankenhaushausreif geschlagen, sodann seine Frau verprügelt und vergewaltigt hat: dann werde ich mir eine Vorstellung davon machen, daß diese Form der familiären Zuwendung häufiger auftreten wird. Stimmt diese These, dann ist die Stimulation der Erwartung der Gewalt durch die Darstellung von Gewalt damit zu begründen, daß *die Herausbildung der Hypothese über die Modi und die Formen des gesellschaftlichen Verkehrs eine der elementarsten Aufgaben ist, die in der Rezeption gelöst werden müssen.*

Die ausstrahlende Wirkung von Gewalt ist dabei gar nicht daran gebunden, daß unmittelbar gezeigt wird, wie Menschen miteinander umgehen. Quasi-allegorisch oder auch metonymisch (die semiotische Klassifikation soll nicht das Problem sein) wirkt die Gewaltdarstellung auch dann in ihr Umfeld, wenn scheinbar Entlegenes gezeigt wird. Sam Peckinpahs *THE WILD BUNCH* (1968) beginnt mit einer Szene, in der Kinder fasziniert zuschauen, wie ein Skorpion von Ameisen aufgeessen wird: Was wird der Zuschauer damit machen? Er sieht Kinder, was sie tun, die Insekten. Aber: Es ist der Anfang eines Films, der Anfang einer Geschichte. Kinder betrachten versunken einen Insekten-Mord, am Beginn von etwas, das noch kommen soll. Was sagt dann diese Eingangsszene?

*Anfänge:* dort läßt sich die Wirkung von Gewaltdarstellungen auf die Erwartungen und die Hochrechnungen des Rezipienten effektiv studieren. *DRESSED TO KILL* (1980) beginnt mit einer *pre-title-sequence*: ein langsamer Schwenk durch ein Wohnzimmer, eine Badezimmertür kommt ins Bild, die Kamera fährt darauf zu; ein Mann steht vor dem Spiegel, im Hintergrund duscht eine Frau. Eine Alternation beginnt: die Frau unter der Dusche, sie beginnt, sanft zu masturbieren; ihr Blick auf den Mann draußen, der sich nicht um sie kümmert; plötzlich wird die Frau von hinten umklammert, ein anderer Mann ist in der Duschzelle, die Frau kann sich nicht wehren - der Mann draußen bemerkt nichts. - Was leistet die Szene? Eine ältere Frau, sexuell aktiv, das wissen wir nun. Doch wo soll der zweite Mann hergekommen sein, der Vergewaltiger unter der Dusche? Handelt es sich um eine Halluzination? Steht die Frau „unter Einfluß“, erträumt sie sich gewaltsame Sexualität? Eine ganze Kette von Irritationen folgt aus der kurzen Szene, von Fragen, die noch nicht beantwortet werden können. Aber: der Modus der Gewalt ist eingeführt, die Verbindung zwischen Gewalt und Sexualität hergestellt worden.

Ein anderes Beispiel, eine andere *pre-title-sequence*: In Sam Peckinpahs *THE BALLAD OF CABLE HOGUE* (1970) stehen ruhige, unbewegte Aufnahmen in gleißender Wüstensonne am Anfang des Films. Ein Leguan sitzt bewegungslos auf einem Stein. Plötzlich ein Schuß: das Tier scheint zu explodieren; seine Teile fliegen im Zeitlupentempo auseinander. Umschnitt: ein kurzer Dialog, Cable Hogue wird von seinen Kumpanen allein, ohne Wasser und Waffen in der Wüste zurückgelassen. Dann beginnt die Titelsequenz. Wieder die Frage: Nimmt der Zuschauer nur die Information in den folgenden Film hinüber: Hier ist ein Mann, von seinen Freunden verraten, dem Tod in der Wüste überantwortet? Oder wird er weitergehen, erkennen, daß dies die Exposition für eine Rache-Geschichte ist, daß hier Gewalt angetan wird, die Gewalt nach sich ziehen kann (oder muß - der deutsche Verleihtitel *ABGERECHNET WIRD ZUM SCHLUSS* suggeriert das viel eindeutiger als der Originaltitel)? Und was macht der Zuschauer mit dem Bild des Leguans? Dem Schock, der Überraschung? (Der Film erfüllt alle diese Erwartungen nicht, sondern endet prosaisch und entspannt: Er nutzt sein Gewalt-Potential nicht aus, das macht ihn überraschend. Funktionieren kann er aber nur, weil der Zuschauer beharrlich Gewalt erwartet.)

Noch komplizierter ist die Anfangssequenz von *DON'T LOOK NOW* (1972): Draußen spielen ein kleiner Junge und ein kleines Mädchen, drinnen arbeitet der Vater mit Dia-Aufnahmen venezianischer Glasfenster, die Mutter trinkt Rotwein und liest. Ländliches Idyll. Dann: ein Glas Rotwein stürzt um, ein Dia beginnt sich auf eigentümliche Art rot zu verfärben, draußen ertrinkt das kleine Mädchen im Teich. In der Szene selbst die Erwartung des Schreckens: der Rotwein kann auch Blut sein, er oszilliert immer stärker zwischen den Deutungen - bis er zu Blut geworden ist. Verstärkt wird die gedankliche Umwandlung von Wein in Blut durch

den entsetzten Blick des Vaters: das Dia, das Gesicht des Mannes, erneut das Dia, es scheint sich aufzulösen, wieder das Gesicht, plötzliche Erkenntnis... Der Zuschauer weiß, daß Entsetzliches geschehen ist, bevor er es sieht. Er vollzieht die Wandlung des verlaufenden Dias zum magischen Indiz von Angst und Grauen, die Ablösung des Eindrucks „idyllische Entspanntheit“ durch „eisige Beklemmung“ wie selbstverständlich: Weil er es gewohnt ist, in der Rezeption von Geschichten mit seinen Erwartungen gegen die Illusion alltäglicher Entspanntheit anzuarbeiten. Die Farbe „rot“, die prototypisch mit „Blut“ verbunden ist - und „Blut“ steht natürlich mit „Angst“, „Schmerz“ und „Gewalt“ in enger Verbindung -, ist der Schlüssel, der der Dramaturgie der Erwartungen zugrundeliegt, die in der beschriebenen Szene gerade das zum Thema machen, was nicht im Bild ist.

Diese Beobachtungen können im Grunde nicht überraschen. Denn wenn die Ausgangsthese stimmt, daß Erzählungen der Gewalt zu den Alltagserzählungen zählen, und wenn Gewalt zudem zu den elementaren Möglichkeiten zwischenmenschlichen Verkehrs zählt und im Normalfall verboten ist: dann werden schon geringfügige Indizien genügen, Gewalt erwartbar zu machen. Wenn Gewalt zum Bestand der erzählten Welt gehört, kommt das Ensemble an Mustern und Stereotypen ins Spiel, in denen die Gewalt erzählt wird. Hier schließt sich der Kreis.

Zeige Gewaltanwendung, und der Zuschauer wird sein Wissen über die Erzählung der Gewalt aktivieren! Nur wenn diese Devise richtig ist, kann man überrascht sein, wenn ein typisch scheinender Mechanismus außer Kraft gesetzt wird. „Rache für die Schändung der Frau“ ist ein immer wiederkehrendes Motiv. In *ROCCO E I SUOI FRATELLI* (1960) vergewaltigt der eine Bruder vor den Augen des anderen dessen Freundin. Doch Rache bleibt aus, erwartbare Gewalt findet nicht statt. Das erst ist der Hintergrund für die Parabelhaftigkeit des Films: weil er Erwartungen düpiert und ihre moralischen Eigenschaften selbst thematisiert [57].

Die Konstitution von Erwartungen und Erwartungsaffekten ist natürlich nicht auf dieses einzige einfache Muster der Erzeugung von Gewalterwartung durch die Präsentation von Gewalt zu reduzieren. Immer dann, wenn der Zuschauer eine Hypothese gefaßt hat, ein Geschehen sei von einer besonderen Art oder folge einer besonderen Darstellungsstrategie: dann kann mit diesen Hypothesen gespielt werden, um neuen „Schock“ zu erzeugen. Die Rezeption eines Films oder auch die Lektüre eines Buches kann so als eine *Folge von Anweisungen* aufgefaßt werden, die der Leser im Text entdeckt und zur Deutung verwendet; tut er das: dann kann er immer von Neuem irritiert werden. Die Inszenierung der Gewalt muß dann *gegen den Zuschauer* arbeiten, er darf nicht zur Ruhe kommen, es darf sich keine Entspannung einstellen.

Eine solche *Dramaturgie der Erwartungen* beschrieb auch Noel Burch in seinem Buch „Praxis du Cinema“; sein Beispiel ist ein japanischer Film, der in Frankreich unter dem Titel *FANTOMES JAPONAIS* lief: „Nehmen wir als Beispiel die Szene, in der ein Wegelagerer einen Greis im Wald umbringt: der tödliche Schlag wird kaum sichtbar, der Körper des Toten fällt neben den Bildausschnitt. Sodann beugt sich der Mörder über die unsichtbare Leiche und verrichtet eine nicht auszumachende Arbeit; man denkt, er sei dabei, dem Toten eine Geldbörse vom Gürtel oder von der Halsschnur abzuknüpfen. Ein zweiter Wegelagerer tritt hinzu, dem der erste von seiner Untat berichtet und hinzufügt, daß er dem Alten die Haut vom Gesicht abgezogen hat, damit den niemand mehr erkennt! Nun, der Standpunkt des Regisseurs scheint eindeutig: Horror durch Suggestion (schon haben wir eine Struktur der ‚verlagerten Vorahnung‘ mittels des Kunstgriffs ‚Off‘). Und dann zeigen uns, Schlag auf Schlag, zwei absolut entsetzliche Einstellungen schonungslos das, was uns bislang mit soviel Sorgfalt vorenthalten blieb: den skalpierten Kopf des niedergestreckten Leichnams und dann - ein Bild wilder unerhörter Schönheit - die Haut des unversehrten Gesichts, auf einem Strauch baumelnd. (...) Diese Struktur beruft sich genau auf die Essenz der von Faszination und Abscheu gemischten Gefühle, die der Zuschauer diesem Bildtypus entgegenbringt: man kitzelt ihn zunächst mit suggestivem Horror, er glaubt, mit einem kleinen angenehmen Schauer davonzukommen und dann aber wird ihm nichts erspart!“ [58].

Die Erwartungshaltung des Zuschauers ist natürlich janusgesichtig: Er erhofft ja nicht nur die sich einstellende Entspannung, sondern vor allem auch den Schrecken. Beide Erwartungsintentionen sind anwesend und wirksam, und der Rezipient ist zwischen beiden „gespannt“. Gerade das gehört auch zu den Konventionen der Inszenierung: Situationen zu konstruieren, die das Kommen des Schrecklichen erahnen lassen.

„Gewaltzeit“ ist so vor allem *die Inszenierung der Rezeption*. Die Strategien der Darstellung der Gewalt erfüllen ihren Sinn erst, wenn sie auf die Zeitform der Lektüre bezogen werden [59]. Erst im Wechselspiel von Erwartungen, probeweisen Deutungen und Erwartungsenttäuschungen entsteht jenes Gebilde, das man „abgebildete“ oder „erzählte Gewalt“ nennen kann.

#### **4. DIE LUST AM WIEDERERKENNEN**

Kehren wir nach diesen Überlegungen zum strategischen Umgang mit prototypischem Wissen zurück zum Material der Erzählung selbst. Die Elemente des bezogenen Wissens besitzen eine eigentümliche Kombinatorik, die für die Konstitution von „Bedeutung“ nicht ohne Folgen ist.

#### **STEREOTYPE UND ANSPIELUNGEN**

Der Stoff, der in ATLANTIS INTERCEPTORS für die „Erzählung der Gruppe“ benutzt wurde, bildet kein genuines Repertoire, er ist kein Genrespezifikum, sondern kann aus allen möglichen Wissensbereichen zusammengemischt werden. ATLANTIS INTERCEPTORS bezieht einzelne Momente von Ausstattung und Aufbereitung z.B. aus Genres wie Kriegsfilm, „Historienschinken“ oder „Dschungelfilm“; daneben stehen ikonographisch-gegenständliche Wissens Elemente wie die Sphinx oder auch Filmzitate (so tritt in einer ganz kurzen Einstellung der Fischmensch aus Jack Arnolds THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954) auf). Auf den geschichtenträchtigen Ruf von „Bermuda-Dreieck“ und „Atlantis“ wurde schon hingewiesen.

*Je diffuser ein Genre ist (ein Genre wie z.B. der „Actionfilm“), desto vielfältigere Materialien des Wissens kann eine Erzählung binden.* Ohne das Wissen des Zuschauers geht das natürlich nicht. Und das hat Konsequenzen.

DEATH SHIP (1979) ist die Geschichte einer Gruppe von Schiffbrüchigen, die sich auf ein herrenloses Schiff retten, das sich als ehemaliges KZ-Schiff der Deutschen erweist. Und: das Schiff hat eine „Seele“, es ergreift Besitz von einem Mitglied der Gruppe. Morde geschehen. Schließlich tötet das Schiff seinen Agenten. - Auch DEATH SHIP ist eine „Erzählung der Gruppe“ und enthält darum viele stereotype Konstellationen, die wir schon in ATLANTIS INTERCEPTORS beobachtet haben. Interessanter ist hier etwas anderes: die Mixtur von „Fliegendem Holländer“, „KZ“, „der verfluchte Ort“, der alte Topos von den „Unwissenden

im animierten Hause“ - alles dies Topoi, Mythen, Sagen und stereotype Genregeschichten, deren Zusammen-treten möglich, aber nicht selbstverständlich ist.

Die Elemente des Stoffes, der in solchen Geschichten wie DEATH SHIP, ATLANTIS INTERCEPTORS und vielen anderen gebunden ist, zeichnen sich durch hohe *Kombinativität* aus und *verschmelzen zu einer fiktiven Realität aus lauter Anspielungen*. Diese Anspielungen sind aber nicht „transparent“ oder in klarer Funktion vollzogen, sie sind nicht metaphorisch und auch nicht darauf aus, ein Wissen zu aktivieren, nur um es düpiere zu können, sondern die so kombinierten stofflichen Elemente stimulieren vor allem und zuerst einen dunklen Geruch von „raunendem Horror“ und „bedeutungsvoll entfernt-vertrauter Fiktion“ [60].

Die angespielte Folie von Wissen ist ein trügerischer Durchschnitt aus zahllosen Geschichten. Ein solches Ensemble von *anspielungsaktiven Symbolen* ist die Nazi-Emblematik, die in CLASS OF 1984 (1982) nicht nur zu den Kennzeichnungen einer Jugendgang, die in ihrer Schule eine beunruhigende Rolle spielt, verwendet wird, sondern sich auch unter den Graffiti in der Schule und in einer Punk-Kneipe besonders häufig und signifikant findet. Ob damit die Gang als neofaschistische Gruppierung gekennzeichnet werden soll, ob der Film gar als Parabel auf die schleichende Durchsetzung faschistischer Herrschaft gedeutet werden soll, sei dahingestellt. Interessanter ist ein anderes: Indem Nazi-Embleme in die fiktive Schul-Alltäglichkeit der Abraham-Lincoln-High-School einbezogen sind, wird ein Rezeptionsprozeß besonderer Art ausgelöst: das Wissen, das mit diesen Emblemata verknüpft ist, wird aktiviert. Dieses Wissen betrifft nicht die „Bedeutung“ der Zeichen im engeren Sinne, sondern vielmehr ein *diffuses Cluster* von Bildern, Geschichten, Ritualen, Gesichtern, Menschenornamenten und anderem mehr. Ein „Hof von Bedeutung“ wird wirksam - „SS“, marschierende SA-Horden, Fackelumzüge, „KZ“ und „Führer“ und dergleichen. Unbestimmt-Bestimmtes also [61]. Welche Rolle derartige *Anspielungsmarken* in Rezeptionsprozessen insbesondere für die Konstitution von Textbedeutungen spielen, ist bislang kaum bekannt - vor allem wirken sie wohl als „*einfärbendes Mittel*“. Sie spielen demnach bei der Hervorbringung der Textstruktur nur eine untergeordnete Rolle, werden also weniger zur Konstitution von „Figur“ als vielmehr von „Hintergrund“ in Funktion genommen. Sie gehen in den semantischen Horizont dessen ein, wovon die Rede ist: der Erzählung.

In der Phänomenologie spricht man von „*Appräsentationen*“ und meint damit, daß jedes Wahrgenommene in einem Horizont steht, der in der Wahrnehmung mit-aktiviert wird. Ein kleines Gedankenexperiment kann zeigen, wie Anspielungsmarken modifizierend in Appräsentationen hineinwirken: Man sieht eine Häuserzeile, Baujahr 1926, einen Vorgarten, keine parkenden Autos; nun drei Variationen: (1) man sieht einen Mann in SA-Uniform aus dem Haus kommen; (2) man sieht eine alte Frau aus einem Auto steigen (einem Taxi, einem 500er Mercedes, einem VW); aus dem Haus kommen zwei Schwestern und führen sie hinein; (3) eine Gruppe Punks verschwindet lärmend in der Tür. Was geschieht? Zum einen ziehen wir natürlich Rückschlüsse auf die Zeit der Abbildung - das Bild mit dem SA-Mann stammt aus den 1930er Jahren, das der Punks aus den 1980ern (die chronographische Beurteilung der Aufnahmen der alten Frau hängt zentral von den Autos ab). Zum anderen bilden wir uns aber auch ganz unterschiedliche Vorstellungen, wie das Innere des Hauses beschaffen ist (herrschaftliches Domizil, kleinbürgerliche Wohnung, Absteige: alles ist möglich). Anspielungsmarken funktionieren ähnlich: Sie dienen als *Indikatoren*, auf die Schlüsse aufbauen können; und sie sind *Modifikatoren*, mit denen Appräsentationen verändert werden.

Alle Elemente der dargestellten Realität können die semantische Kraft der Anspielung haben - Dinge, Zeichen, Emblemata, Handlungsfiguren, Personenkonstellationen, Masken usw. usf. Hat etwas eine Vorgesichte, zeigt es Tradition(en) an, trägt es einen „Hof von Bedeutsamkeit“ mit sich (und der Zuschauer „weiß“ ihn): dann kommt die anspielende Aktivität des entsprechenden Elements und die einfärbende Tätigkeit des Rezipienten in Gang. Das, was dem Zuschauer einfällt, wirkt modifizierend auf das, was geschieht, verknüpft es mit anderen Geschichten - historischen und fiktiven, ganz besonderen und prototypischen, filmischen und nicht-filmischen, erfahrenen und erfundenen, alltäglich-vertrauten und nichtalltäglich-entfernt-

ten. Nicht nur die *Lust am Wiedererkennen*, sondern auch die *Lust an der Kombination von Nicht-Verbundener* wirkt so in die Lektüre - Lust an der Verschmelzung verschiedener Wissensbereiche.

Die Erzählung wiederholt auf diese Art immer nur, was der Rezipient schon vorher weiß. Die beiden Prozesse des Wiedererkennens und des Kombinierens von Wiedererkanntem sind einander komplementär zugeordnet. Es ist wie das Verhältnis von „Spielregel“ und „Partie eines Spiels“: ein zugrundeliegendes Schema, darüber eine Fülle von einzelnen Spielen. Die Spiele sind vergleichbar, weil sie den Regeln folgen; sie sind unvergleichlich, weil die Partie eben etwas Abgehobenes ist, eigene Realität hat, vom umgebenden Alltag abgegrenzt ist. Läßt sich das Bild auf Texte übertragen? Der Text wäre dann die Partie, Wissen über stereotype Handlungsmuster das Ensemble der Regeln. Die These: *Eine erste Bewegung der Rezeption ist das Wiedererkennen des Bekannten*. Erst im zweiten Schritt kann dann das Besondere des Textes erkannt werden. Im ersten Schritt erkennt der Rezipient „das zugrunde liegende Muster wieder, das Spielfeld, in dem die Handlung abläuft, und in dem die Positionen, etwa ‚gut‘ und ‚böse‘ zwar festgelegt sind, nicht aber die Konstellationen, in die sie im Laufe des ‚Spiels‘ geraten“ [62]. Die Erzählung steht so immer im Horizont des Bekannten. Sie spielt mit Gewußtem, sie kombiniert Gewußtes in ungewohnter (oder auch gewohnter) Weise, sie zeigt, daß das gilt, was man weiß.

Vielleicht ist dies der Grund, warum *plötzliche Modalisierungen* von Texten oder Textfragmenten so erschreckend oder gar entsetzlich sein können. CARRIE (1975) endet nach der Selbstvernichtung der Heldin auf dem Friedhof. Eine Freundin, die das Inferno überlebt hat, legt Blumen auf ihr Grab. Es folgen in schneller Bewegung zwei Ereignisse, die regelmäßig Erschrecken im Zuschauerraum auslösen:

(1) plötzlich schießt eine blutige Hand aus dem Grab und faßt nach der Hand der Freundin; ein Schrei ertönt;  
(2) Umschnitt: die schreiende Freundin sitzt kerzengerade im Bett, aus einem bösen Alpdruck erwacht. -

Warum das Erschrecken? Rechnen kann man mit beiden Ereignissen nicht, man ist also in keiner Weise vorbereitet. Wenn man weiß, daß in den Fluren des Hotels die Halluzinationen warten: dann ist man in Erwartung gebannt, wenn einer mit dem Kettcar über die Flure fährt; das ist hier nicht so. Aber man ist auch nicht einfach nur erschreckt und überrascht, dafür sind die Ereignisse zu folgenreich: sie betreffen immerhin den Status von Realität, den man dem ganzen Text zuordnet.

- These I, nach dem ersten Ereignis: Das Böse ist noch in der Welt! Die Heldin lebt als „Untote“ weiter! Die parapsychologische Thematik des Films geht nun ins Phantastische über!

- These II, nach dem zweiten Ereignis: War das ganze ein Traum? Oder war nur die Szene auf dem Friedhof ein Traum? *Der Text selbst wird zum Gegenstand der Reflexion*, das ist die Konsequenz derartiger Modalisierungen. Mit wenigen Bildern wird hier ein semantischer Prozeß ausgelöst, der über das Erkennen oder Wiedererkennen eines Zuges in einer Spielpartie weit hinausgeht. Es steht zur Frage: Welches Spiel wird hier eigentlich gespielt?

Modalisierungen stellen den Prozeß des Wiedererkennens in Frage. Darum dürfen sie als ein Indiz dafür genommen werden, daß die Bewegung des Identifizierens des Bekannten tatsächlich erster Schritt des Verstehens ist. Wenngleich das Wiedererkennen immer wieder im Verlauf einer Lektüre in Gang gesetzt wird: die Erzählung setzt *immer engere Rahmen* um das, was wiedererkannt werden kann. Das will heißen, daß über den Prozessen der anspielenden Konstituierung der Alltäglichkeit und Wirklichkeit einer Erzählung die Struktur der Erzählung selbst regiert. Es ist deutlich geworden, daß ATLANTIS INTERCEPTORS zuerst ein Fall einer prototypischen Geschichte einer Gruppe in einer Extremsituation ist. Das anspielende Material tritt erst in diesem Rahmen in Funktion, es gibt den Handelnden, den Handlungsorten usw. ihren besonderen Anschein von Realität. Ohne das Wissen des Zuschauers, das die Anspielung herstellt, wäre die Konstitution dieser besonderen Erzählwelt nicht möglich.

## DER SCHEIN DER AUTHENTIZITÄT

ATLANTIS INTERCEPTORS ist zugleich ein Beispiel, daß vor allem fiktiv-mythisches Anspielungsmaterial zu einer eigenen Handlungsrealität verschmolzen werden kann. CLASS OF 1984 (1982) funktioniert da anders, der Film scheint „realistisch“ zu sein, auch wenn der Titel zunächst anspielend arbeitet. „1984“ ist ein Merkzeichen gewesen, das für eine dunkle Version der Zukunft gestanden hat (und noch steht?): Totalitärer Staat, Polizeigewalt, Überwachung, Verlust von Individualität und Intimität, „Big Brother“... Wird dieses Merkzeichen in einem Titel verwendet - dann wird es *Evokationen* hervorrufen können, die zwar *diffus*, *aber nicht ganz leer* sein werden. CLASS OF 1984: Wie werden die Schüler sein, freundlich oder aufsässig, politisch engagiert oder kriminell, musisch und hilfsbereit oder boshaft und aggressiv? Weil man voraussetzen kann, daß der Leser des Titels den „Bedeutungsgeruch“ von „1984“ kennt, kann man die Zahl zur Stimulation von Erwartung einsetzen.

Dann aber ändert der Film die Art und Weise, in der Zuschauerwissen aktiviert wird: er behauptet seine eigene „Realistik“. Auf einer Schrifftafel noch vor der Titelsequenz wird bekanntgegeben:

Im letzten Jahr wurden an amerikanischen High-Schools 280.000 Gewalttaten von Schülern an ihren Lehrern und Mitschülern verübt...

Unglücklicherweise basiert dieser Film auf wahren Begebenheiten...

Glücklicherweise gibt es nur wenige Schulen wie die „Lincoln High“... jedenfalls im Augenblick [63].

Die Schrifftafel versucht, die Relevanz des folgenden Films dadurch einzuklagen, daß die Realität selbst ins Spiel gebracht wird: sie hat die schlimme Fiktion der Erzählung längst überholt. Die folgende Erzählung ist nicht erfunden, sie trägt dokumentarische Züge; wenn sie „hart“ sein sollte, ist dies der Wirklichkeit entnommen und nicht zum voyeuristischen Schrecken der Zuschauer erdacht worden.

Mit der Schrifftafel ist das Thema der Erzählung sofort eingeführt: es wird um die schlimmen Zustände an amerikanischen High-Schools gehen. Der Zuschauer ist gehalten, sich mit dem Text einzulassen. Nicht nur, daß er die implizite Anweisung „Aktiviere das, was du über ‚Schule‘ weißt!“ versteht, sondern er schlußfolgert, steckt erste Erwartungen ab, etc.

Im einzelnen: „Schule“ kennt jeder, jeder hat eine Vorstellung davon im Kopf, wie „Schule“ beschaffen sein sollte, wie „normale Schule“ aussieht, wie „Schüler“ und „Lehrer“ sind. Jeder kennt aber natürlich auch die latenten Konflikte und Spannungen, die - normalerweise - Institutionen und rituell gelöst oder geglättet werden (der renitente Schüler muß nachsitzen oder wird der Schule verwiesen; über den ungerechten Lehrer kann man sich beschweren oder ihn vors Gericht zitieren - ob's was nützt oder nicht; zumindest formal ist das vorgesehen). Wir wissen alle, daß „Schule“ ein Raum ist, der soziale Rollen enthält, die untereinander durch ein Gefälle von „Macht“ gekennzeichnet sind.

In unserem *Wissen über dieses Gefüge sozialer Rollen* ist auch der Gewalt ein Ort zugewiesen. Das ist nicht nur die „strukturelle Gewalt“, die in diesem Rollengefüge entstehen kann, sondern das kann viel handfester sein. „Lehrer“ prügeln oder mißhandeln „Schüler“, „Lehrer“ nötigen „Schülerinnen“ oder die Biologielehrerin ging im Aufklärungsunterricht zu weit - von solchen Geschichten stehen die Zeitungen voll. „Gewalt“ als eine Form und ein Modus von Kommunikation in der Schule würde demnach immer einseitig ausgeübt. Natürlich gibt es auch die wenigen Geschichten in umgekehrter Richtung: „Schüler“ tun „Lehrern“ Gewalt an. Diese Geschichten sind aber unüblich und selten. Sie gehören nicht zum „normalen Wissen“ über „Schule“.

Gleichwohl besteht aber auch diese Möglichkeit, und die Phantasie kann sich darauf wenden, was wäre, wenn... Jeder kennt schließlich „Schule“ auch aus eigener Erfahrung, jeder kann sich Situationen von Ungerechtigkeit, überzogener Strafe, öffentlicher Demütigung und dergleichen vergegenwärtigen, die als Motiv für die Anwendung von Gewalt gegen Lehrer dienen könnten.

Versuchen Sie, sich eine Geschichte auszumalen, in der Schüler gewalttätig gegen Lehrer vorgehen! - Was ist Ihnen eingefallen? Ist die Gewaltanwendung Rache oder Vergeltung für etwas, was vorher im Unterricht angetan wurde? Wurde die Gewalt in den Räumen der Schule ausgeübt oder außerhalb? Hat ein einzelner Schüler gewalttätig gehandelt, oder war es eine Gruppe? War das tagsüber oder nachts?

Das kleine Gedankenexperiment hat Ihnen einiges von den stereotypen Vorstellungen vor Augen geführt, die Sie (und damit: wir!) im Kopf haben, wenn wir uns Gewalt zwischen Schülern und Lehrern ausdenken. Diese Phantasien sind nicht Ihr privates Eigentum, sondern werden von anderen geteilt. Sie sind nicht einverstanden? Sie fühlen sich gar betroffen? Aber Ihnen fällt doch auch etwas Ähnliches ein wie mir, wenn ich Sie auffordere: Stellen Sie sich einen „Löffel“ vor! Die These ist: *Auch die Phantasien solcher Geschichten sind soziale Gegenstände, sind gelernt und werden von anderen geteilt.* Daß wir die Bedeutung von Wörtern gemeinsam wissen, ist ein ähnliches Phänomen wie die Tatsache, daß wir auch Geschichten teilen.

Für eine Erzählung, die einen Rezipienten interessieren soll, ist der Sachverhalt eines *kollektiven Wissens* von Geschichten in zweifachem Sinne zentrale Ausgangsbedingung:

- würde sie genau das wiederholen, was sowieso schon kollektiver Bestand ist, wäre sie *langweilig* (das heißt nicht, daß es nicht eine Fülle von Geschichten gibt, die genau von dieser Art sind; ihre Funktion ist, die Geltung des Wissens unter Beweis zu stellen);

- Phantasien werden meist als Phantasien gewußt, ihr Realitätsbezug ist ungewiß.

Eine Erzählung kann an beiden Punkten ansetzen: sie kann versuchen, „anders“ zu sein als das allgemeine Wissen, und sie kann versuchen, ihren eigenen Realitätsbezug zu thematisieren.

Letzteres tut die Schrifttafel am Beginn des Films CLASS OF 1984. Und sie tut noch mehr: sie deutet die Dringlichkeit an, sich mit der Thematik beschäftigen zu müssen. Der letzte Satz lautet, in anderer Formulierung: „Wenn wir nicht früh genug aufpassen und früh genug Gegenmaßnahmen finden, wird die Gewalt in alle Schulen Einzug halten!“ Der folgende Film, so darf man folgern, wird also ein Exempel sein, an dem sich das Problem, aber auch die Möglichkeiten der Gegenwehr vergegenwärtigen lassen.

Die Schrifttafel eröffnet eine ganze Fülle von Aussagen und Festlegungen, Bindungen der Phantasie und Appelle an das Wissen über „normale Schule“. Sie definiert einen ersten *semantischen Rahmen*, in dem nicht nur das *Thema* der folgenden Geschichte eingeführt wird, sondern auch *Modulationen der allgemeinen Texterwartung* vollzogen werden - den Bezug der Thematik zum kollektiven Wissen und den Bezug des Textes zur Realität betreffend.

## **DOPPELREALITÄTEN**

Die Eingangsszenen des Films akzentuieren den Widerspruch zwischen dem Wissen über „normale Schule“ und der Erwartung der „Schule der Gewalt“. Sie bedienen sich dabei eines einfachen, aber effektiven Mittels, um den Zuschauer Schritt für Schritt an die besonderen Verhältnisse in der erzählten Schule heranzuführen: Eine handelnde Person muß selbst erst in diese Schule hineinfliegen. Sie wird gleichzeitig zum Agenten des Zuschauers, zum Identifikationsträger [64]. Die Schrifttafel suggeriert ihren Lesern einen Standpunkt (als Lehrsatz: „Du willst die Gewaltüberflutung der Schule doch nicht! Also öffne die Augen!“). Wenn nun jemand in der Realität der Erzählung so unschuldig wie der Zuschauer ist, wenn er diesen Standpunkt teilt, wenn er sich gar für die Wiederherstellung des auch vom Zuschauer gewünschten Soll-Zustandes einsetzt: dann kann eine solche Figur den Blick des Zuschauers lenken.

Andy Norris, der neue Musiklehrer, trifft auf dem Gang vom Parkplatz zum Schulgebäude Harry Corrigan, einen Biologielehrer. Die beiden beginnen ein belangloses Gespräch. Harry Corrigan trägt einen Revolver, was Norris verwirrt zur Kenntnis nimmt.

Dann in der Vorhalle der Schule. Die hereinkommenden Schüler werden von Polizisten nach Waffen durchsucht (von „Polizisten, die Lehrergehälter bekommen“, heißt es später).

NORRIS: Ist denn das wirklich notwendig?

CORRIGAN: Können Sie sich etwa wehren?

NORRIS: Wehren... Was meinen Sie mit „wehren“?

CORRIGAN: Na, Jiu-Jitsu, Karate, Boxen...

Ein Schüler schmuggelt ein Messer durch die Kontrolle. Norris bemerkt, versucht die Polizisten darauf aufmerksam zu machen, die aber unbeeindruckt abwinken.

CORRIGAN, eindringlich: Wenn Sie hier überleben wollen, müssen Sie von Anfang an lernen, ein paar Kleinigkeiten zu übersehen...

Der Direktor hat vier Kontrollmonitore neben seinem Schreibtisch. Er läßt nebenbei die Vermutung fallen, nur „totale Überwachung“ sei ein Instrument, mit dem die Schule regierbar zu halten sei. Aufgaben der Kontrolle und der Beaufsichtigung der Jugendlichen treten, seiner Meinung nach, vor die eigentlichen Aufgaben der Erziehung: „Unterricht muß nebenbei erledigt werden!“

Die folgende Szene zeigt Norris' erste Musikstunde, sein erstes Zusammentreffen mit Peter Stegman und seiner Gruppe. An „Unterricht“ ist nicht zu denken, bevor Stegman mit seinen Leuten die Klasse verläßt. Dann aber, zum ersten Mal, „normaler Unterricht“, „normale Schule“: Die verbliebenen Schüler spielen mehr schlecht als recht eine Orchesterversion von „Moon River“.

Der Film wird immer wieder diesem *Bauprinzip* folgen: Szenen der „Schule der Gewalt“ alternieren mit Szenen „normaler Schule“. Schulwillige Jugendliche stehen guten Schülern gegenüber. „Gewalt“ und „Schulalltag“ werden gegeneinandergeschnitten, aus ihrem Kontrast und aus ihrem Widerspruch lebt die ganze Erzählung. Würde nicht immer wieder auf die Fiktion befriedeten Unterrichts zurückgegriffen, wäre die Abraham-Lincoln-High-School ein fiktiver Handlungsraum wie die Atlantis-Insel in ATLANTIS INTERCEPTORS. So aber ist CLASS OF 1984 ganz anders konzipiert: Ein „Soll-Zustand“ von Schule steht gegen eine „Ist-Beschreibung“. Daß dieser *Kontrast* zentral ist, kann allein daran gelesen werden, daß er die formale Struktur der *Szenenfolge* regiert. Die Kontrastierung zweier Realitäten von „Schule“ ist nicht nur Globalthema des Films und Anlaß der Erzählung, sondern findet sich auf allen Ebenen der Geschichte - sowohl als Prinzip der Szenenfolge wie aber auch in *Mikrogeschichten* am Rande (die erst dann, wenn man sie auf diesen großen Rahmen bezieht, sinnvoll werden). Die Mikrogeschichten tragen dazu bei, ein besonderes Modell von Wirklichkeit aufbauen, in dem ein *zentraler Konflikt* regiert. Sie sind Beispiele für das Zusammenbrechen von Alltagskonventionen, für die Gefährdung des Alltags, für das Überhandnehmen des Transkulturellen. Aber: sie lassen sich die Leistung, die sie im Gesamttext erfüllen, nicht ablesen, als trügen sie eine Schrifttafel bei sich; der Zuschauer muß schlußfolgern, was eigentlich ihre Funktion ist.

Am Beispiel: Ein Normalschüler nimmt - angestiftet-verlockt von der Lebenswelt Stegmans und seiner Gruppe - Kokain, zum ersten Mal. Berauscht taumelt er auf den Schulhof, sieht die Fahnenstange mit der Nationalflagge und beginnt, ihn zu erklettern. Zwei Thesen stecken in dieser kleinen Episode, die beide mit der Legitimierung der späteren Gewalt in Verbindung stehen und die natürlich die verhängnisvoll-bedrohliche Rolle der Innegruppe in der Institution anzeigen:

- Läßt man eine mit Rauschgift handelnde Gruppe in der Schule zu, kann man nicht verhindern, daß unschuldige Kinder zum Drogenkonsum verleitet werden - aus Neugierde, auf Grund des Drucks der Umwelt, wegen der Verführbarkeit und Noch-Nicht-Stabilität von Jugendlichen. Hinter dieser Figur steht auch eine Konzeption von „Droge“ und „Drogenkonsum“: Der Drogenkonsument entflieht Alltag und Kontrolle, er entzieht sich, er gibt seine Alltagskontrolle auf; mit der Verbreitung des Drogenkonsums löst sich die bürgerliche Gesellschaft auf.

- In engem Zusammenhang mit dieser These über die Auswirkungen des Drogenkonsums steht die zweite Lehre, die aus der Episode gezogen werden kann: Rauschmittelgebrauch führt dazu, daß Symbole, die für die angestammte Gesellschaftsordnung und deren Werteorientierungen stehen, verunglimpft werden; m.a.W., Drogen entfremden die Kinder der traditionellen Werteordnung.

Daß der Junge dann noch „Treue zur Flagge der Vereinigten Staaten“ schwört, „einer Nation unter Gott“, ist offen doppelt-bezogen: Auf die mit der Flagge angezeigte Werteordnung einerseits, als zynisches Zitat; als eine Geste des Hohns auf dieselbe Werteordnung andererseits.

Die Dynamik der Geschichte entsteht aber nicht aus der einfachen Gegenüberstellung zweier Realitäten von Schule, sondern dadurch, daß Norris, der weiterhin als Träger der Sympathie und der Perspektive des Zuschauers angesehen werden kann, nicht bereit ist, in dieser Situation zu resignieren wie der Direktor der Schule, sondern daß er „Lehrer sein will“ und daß er es für nötig hält, gegen die Zustände in der Schule etwas zu unternehmen [65]. „Ich habe hier eine Aufgabe zu erfüllen. Ich weiß, daß die Schüler mich brauchen“, sagt er einmal zu seiner Frau. Anders als Corrigan *stellt sich* Norris *dem Problem* und hält an einer *idealtypischen Definition der Lehrerrolle* fest.

Corrigan reagiert psychopathisch und hilflos, er läßt sich Gewalt aufzwingen und läuft Amok. Zunächst unterrichtet er mit dem Revolver in der Hand und kann von Norris erst in letzter Sekunde daran gehindert werden, Peter Stegman, der eine Prüfungsfrage nicht beantworten kann, zu erschießen. Abends dann macht er Jagd auf Stegman - und stirbt in den Flammen seines explodierenden Wagens („Zur Hölle, Pauker!“ ist der lapidare Kommentar eines der Zuschauer des nächtlichen Geschehens). Das letzte Bild dieser Sequenz zeigt Stegman, vor einer Hakenkreuz-Kritzelei, einen undefinierbaren Ausdruck zwischen Triumph und Erschrecken auf dem Gesicht. Die Lehre, die aus Corrigans Tod gezogen werden kann: *Wenn sich die Lehrer das Medium der Gewalt aufzwingen lassen, werden sie der Gewalt unterliegen* [66].

Norris versucht, anders auf die Situation zu reagieren, sich vor allem Mittel und Modus der Gewalt nicht aufnötigen zu lassen. Würde er Gewalt als Mittel akzeptieren, den Konflikt auszutragen: dann würde er selbst die angestammte Werteordnung verlassen und „Alltag“ aufgeben. Die Doppelung der Realität in der Spannung zwischen Soll und Ist steht also auch hinter den Motivationen Norris' - aus ihr erwächst das Dilemma, von dem der Film erzählt.

Doch um das zu begründen, muß weiter ausgeholt werden.

## **KREBS**

Bleiben wir zunächst in der Logik des Films. Die Stegman-Gruppe ist eine kriminelle Jugendlichen-Gang [67], die es fertiggebracht hat, sich in der Schule eine Sonderrolle zu erobern. Vor allem kontrolliert sie den Drogenmarkt. Die Sonderrolle der Gruppe wird auch von den meisten Lehrern akzeptiert - mit der Folge, daß sich für die Mitglieder der Gruppe das Lehrer-Schüler-Rollengefüge aufgelöst hat. Zwar klagt Stegman in einer Provokation paradoxerweise ein, er sei „doch hier, um etwas zu lernen“ - doch das kann sofort entziffert werden, es ist eine Lüge, die den Schein „normaler Schule“ gegen die Realität auszuspielen versucht. Die tatsächliche Rolle der Stegman-Gruppe ist die einer nur formal integrierten Innen-Gruppe: eine Gruppe von Schülern dem formalen Anspruch und Status nach; eine Untergrund-Organisation in Wirklichkeit.

Diese Gruppe kontrolliert die Schule. Sie hat Sonderrechte, darf z.B. den Unterricht stören, ohne dafür belangt zu werden. In der Schülerschaft besitzen sie den Status einer Terror-Organisation. Sie setzt ihre Monopolstellung auf dem innerschulischen Drogenmarkt brutal durch, verführt unschuldige Jugendliche zum Drogenkonsum, läßt unliebsame Mitwisser durch Dritte beiseite räumen, usw. Kurz: eine Gruppe von „Schülern“, die dem Kontrollapparat der Schule nicht mehr unterworfen ist. Zwar gehören sie formal der Schule an, sind „Schüler“ wie die anderen auch - doch die Sanktionen und Verpflichtungen der Institution finden auf sie keine Anwendung. Daß diese *ambivalente* und *widersprüchliche Rollendefinition* der Stegman-Gruppe auf den *zentralen Konflikt* zwischen „normaler Schule“ und „Schule der Gewalt“ zurückgeführt werden kann, ist evident.

Derartige Konstellationen von Gruppen in institutionellen Personenverbänden sind nicht besonders neu - man denke an Redewendungen wie „Staat im Staate“, an Organisationen „im Untergrund“ und insbesondere die Beschreibung der Terrorismus-Szene als „Krebsgeschwür der Gesellschaft“. Das ist für den Charakter der Erzählungen der Gewalt als Alltagserzählungen zentral: Denn wenn diese Geschichten nicht gehen ohne die Vorstellung eines befriedeten und im homöostatischen Gleichgewicht befindlichen Ausgangs- und Endzustands, dann bietet sich die *Krankheitsmetaphorik* an: einfach deshalb, weil „Krankheit“ die zeitweilige Störung von „Gesundheit“ ist. Daß damit auch ein *animistisches Gesellschaftsmodell* unterlegt wird, sei nur am Rande festgehalten.

„Krebs“ ist ein kollektiver Alptraum, unkontrollierbar, bösartig, nicht erklärt. „Krebs ist Metapher für das, was in hemmungsloser Weise energiegeladen ist; und diese Energien stellen die schlimmste Kränkung der natürlichen Ordnung dar“, schrieb Susan Sontag [68]. *Befriedeter Alltag ist die Fiktion einer natürlichen Ordnung*. Und Gewalt: ist eine Krankheit. Was soll damit gesagt sein? Nur, daß wir einen Blick für *Ordnungen* und *Störungen* haben, daß wir uns die rechten Formulierungen dafür suchen, daß wir sehr *allgemeine Modelle* im Kopf haben, wenn wir das Phänomen erfassen wollen. Und: daß wir solche Konstellationen in Erzählungen schnell identifizieren. Und damit auch Partei ergreifen. So neu ist das alles nicht. Wie oft hat es im Genre der Kriminal- und Gangstererzählung Geschichten gegeben, in denen die Unterwelt mit der Welt der normalen Bürger konfligiert! Wie oft war den Hintermännern nichts nachzuweisen! Wie oft wurden die Handlungen der Gangster durch ökonomische Interessen motiviert!

Die Doppelrealität in CLASS OF 1984 spielt somit an auf eine elementare topographische oder medizinische Metapher, die im Alltagserzählen nicht ohne Konsequenzen bleibt: denn die Verteilung von „gut“ und „böse“, das Maß der „Gefahr“, die Qualitäten von „Kontrolle“ und „Hemmungslosigkeit“ sind damit auch im Spiel. Die These: Wir erahnen die Gefährlichkeit der Stegman-Gruppe, *weil wir ein elementares Modell auf die bis hier erzählte Geschichte anwenden* (das uns zudem eine Prognose gestattet). Wenn ich sage: „Der Terrorismus ist ein Krebsgeschwür der Gesellschaft“, dann spreche ich auch von den Eigenschaften des Krebses und von der unbedingten Notwendigkeit, den gefährlichen Krankheitsherd „behandeln“ zu müssen. Sonst wäre Tod die Folge.

## **DIE VERSTEHBARKEIT DES PUNK**

Zwei Dinge sind in der „Krebs-Konstellation“ in CLASS OF 1984 neu oder unüblich: zum einen, daß der Antagonismus von „Unterwelt“ und „Alltagswelt“ in der Schule angesiedelt ist; zum anderen, daß die Lebens- und Handlungsweise der Stegman-Gruppe mit Punk-Motiven in Verbindung gebracht wird [69]. Das ist nicht nur an äußerlichen Indizien wie Kleidung festzumachen oder an der Tatsache, daß das Hauptquartier der Gruppe das Hinterzimmer einer Punk-Disco ist - das läßt sich auch in der Handlungs- und Motivstruktur nachweisen.

In einer der Schlüsselszenen des Films, kurz nachdem Norris die Verhaftung der Stegman-Gruppe veranlaßt hatte, wird er von Stegman und inen Untergebenen umzingelt. Drohend wispert Stegman: „Ich bin die Zukunft!... Ich bin die Zukunft!...“ Norris durchbricht den Kreis; Stegman ruft ihm drohend nach: „Leben ist Schmerz, und Schmerz... ist so ziemlich alles. - Sie, Sie werden es lernen!“ Diese *Umkehrung der Wertorientierung*, die ja in der - realen - Punk-Kultur viele Entsprechungen hat, findet sich auch in einer anderen zentralen Szene des Films: Die Versuchstiere Corrigans, an denen er sehr hing, sind in einer Nacht abgeschlachtet, gehäutet oder erhängt worden. Wütend greift Norris Stegman am Revers und stößt ihn auf eine Toilette; die Schüler, die sich dort aufhalten, verlassen fluchtartig den Raum. Norris ist kurz davor, Stegman zu schlagen, als er zu plötzlicher Einsicht kommt und die Faust sinken läßt. Stegman: „Sie können mir nichts tun, weil Sie immer noch verkehrtrüm denken. Aber wenn es dann ans Töten geht, dann geht das große

Fracksausen los, weil Sie zu viel verlieren!“ Dann, plötzlich, rennt er mit dem Kopf in einen Spiegel. Der Spiegel zersplittert, Blut läuft ihm über das Gesicht. Er wiederholt die Aktion. Norris versucht, verbal einzugreifen. Stegman, nach einem prüfenden und herausfordernden Blick, schlägt sich das Kinn auf das Waschbecken, Blut läuft ihm aus dem Mund. Die Tür öffnet sich, ein Polizist stürzt herein, Stegman beschuldigt Norris, ihn zusammengeschlagen zu haben.

Mit der Herleitung der Motive insbesondere Stegmans aus der Punkkultur knüpft der Film also an aktuelle Entwicklungen in der Jugendkultur an und interpretiert diese Ausprägung jugendlicher Gegenkultur im Genre des Actionfilms. Ein solcher *Akt der Selbstzerstörung* wäre im klassischen Gangster- oder Actiongenre undenkbar gewesen [70]. Um ihn akzeptabel zu machen, bedarf es einer weitgehenden Umorientierung der Werte und Motive, die kriminelles Handeln begründen können.

Wir begehen gerade einen folgenschweren Fehler: Wir suchen in der Inhaltsstruktur des Films etwas festzustellen, was dort nicht hingehört. Wir vergessen den Zuschauer, ohne den der Film nicht funktionierte. Die *Strategie des Punk* benutzt Gegenstände, die kulturell besetzt sind, und gibt ihnen eine neue Deutung. Die „Ratte“, konventionellerweise mit „Ekel“ und „Schrecken“ verbunden, wird dann zum „Spielgefährten“ [71] - und zur Provokation derer, die der alten Interpretation anhängen. Die gleiche Strategie kann sich auch auf die Gewaltdarstellung richten: Jemand tut nicht einem anderen Gewalt an, um ihm zu schaden, sondern sich selbst. Das überrascht, und das hat *keine konventionellen Interpretationen*. Der Zuschauer, der sich nicht auf die paradoxe Neu-Deutung der Gewalt einstellt, ist irritiert (und vielleicht: hilflos) [72] - weil er zwei Dinge nicht zusammenbringt: Selbstzerstörung ist im Kanon der Alltagsregeln verboten (und ja auch verrückt: warum sollte man sich selbst Schmerz zufügen?); andererseits ist Stegmans Verhalten hocheffektiv, gelingt es ihm doch so, Norris mittelbar Gewalt anzutun.

Dennoch, es bleibt ein Rest Unzufriedenheit mit dieser Erklärung. Die Überwindung der Schwelle, die der Selbstzerstörung entgegensteht, setzt einen so starken Antrieb voraus, ein so starkes Gefühl von Haß (?), daß Stegman nach dieser Szene noch schwerer auszurechnen ist als vorher. Die vermutliche Intensität der Motive Stegmans gibt dem Konflikt, den er und Norris austragen, eine Einfärbung, die eine Entwicklung auf eine Katastrophe hin wahrscheinlich macht. Eines ist nach der Szene jedenfalls gewiß: Solchen Schülern sind die Kontroll- und Sanktionsinstanzen der Schule nicht mehr gewachsen.

Wenn die Institution nicht mehr reagieren kann, muß der Konflikt *personalisiert* werden. Dann kann sich Norris - den Stegman immer stärker adressiert - nicht mehr hinter die Institution „Schule“ zurückziehen, sondern muß sich persönlich „stellen“.

Die *Hilflosigkeit der Schule* gegenüber solchen Schüler-Gangstern wird auch durch die Szenen auf der Polizeistation unterstrichen. Wenn schon die Schule diesen Terror nicht mehr eingrenzen kann, sollte wenigstens die Polizei greifen können (so sollte man vermuten oder hoffen, denn so ist das in der Realität ja auch). Natürlich stimmt das nicht, denn - der Argumentation des Films folgend - die Jugendstrafgesetze sind so lasch, daß die Justiz praktisch macht- und hilflos ist. Der zuständige Beamte resigniert: „Wenn Sie heute einen Jugendlichen verknacken wollen, müssen Sie einen Staatsanwalt dabei haben, wenn er sie beraubt!“ [73]

Auch von dieser Seite kann Norris also keine Hilfe erwarten. Damit sind fast alle institutionellen Möglichkeiten ausgeschaltet, den Konflikt mit legalen Mitteln anzugehen und beizulegen. *Die Regulation der Gewalt* ist damit außer Kraft.

## DAS GEWALT-DILEMMA

Diese Entmachtung des Alltags schafft einen praktisch *rechtslosen Zustand*. Ist nun das Individuum gefordert? Nein. Norris sagt einmal einem Schüler gegenüber, der es zunächst nicht wagt, einen Messerstecher zu nennen: „Ich glaube, die einzigen Rechte, die wir haben, sind die, die wir bereit sind zu verteidigen!“ Nur dann, so die These hinter dieser Aussage, wenn eine Gemeinschaft sich zusammenschließt, solidarisch ist und Angst überwindet, kann ein befriedeter Alltagszustand von Recht und Ordnung eintreten (so daß dann auch die *Instanzen der Rechtssicherung* wieder ihre angestammte Rolle spielen können) [74]. Doch auch der Widerspruch, mit dem der Film operiert, ist hier deutlich: *Denn wie soll eine Gemeinschaft sich gegen die Verbrecher zur Wehr setzen, wenn zugleich die Alltagsregeln des Zusammenlebens und Konfliktlösung Geltung behalten sollen?* Das ist das *Gewalt-Dilemma*: Akzeptiert man die Gewalt als Mittel der Konfliktlösung, stellt man sich auf eine Stufe mit den Gewaltanwendern; akzeptiert man sie nicht, geht man unter.

CLASS OF 1984 konstruiert im ersten Schritt diesen Zustand von Hilf- und Ratlosigkeit, wie denn in dieser Lage zu verfahren sei. Der Show-Down zeigt dann eine andere und anders motivierte Lösung der Situation. Zunächst aber und zentral zeigt der Film das Dilemma, das einer Alltagsrealität entsteht, die mit Gewalt und Terror konfrontiert ist [75].

In einer der Herr Keuner-Geschichten suggeriert Bertolt Brecht die Lösbarkeit des Gewalt-Dilemmas:

#### **MASSNAHMEN GEGEN DIE GEWALT**

Als Herr Keuner, der Denkende, sich in einem Saale vor vielen gegen die Gewalt aussprach, merkte er, wie die Leute vor ihm zurückwichen und weggingen. Er blickte sich um und sah hinter sich stehen die Gewalt.

„Was machst du?“ fragte ihn die Gewalt. „Ich sprach mich für die Gewalt aus“, antwortete Herr Keuner.

Als Herr Keuner weggegangen war, fragten ihn seine Schüler nach seinem Rückgrat. Herr Keuner antwortete: „Ich habe kein Rückgrat zum Zerschlagen. Gerade ich muß länger leben als die Gewalt.“ Und Herr Keuner erzählte folgende Geschichte:

In die Wohnung des Herrn Egge, der gelernt hatte, nein zu sagen, kam eines Tages in der Zeit der Illegalität ein Agent, der zeigte einen Schein vor, welcher ausgestellt war im Namen derer, die die Stadt beherrschten, und auf dem stand, daß ihm gehören solle jede Wohnung, in die er seinen Fuß setzte; ebenso sollte ihm auch jedes Essen gehören, das er verlange; ebenso sollte ihm auch jeder Mann dienen, den er sähe.

Der Agent setzte sich in einen Stuhl, verlangte Essen, wusch sich, legte sich nieder und fragte mit dem Gesicht zur Wand vor dem Einschlafen: „Willst du mir dienen?“

Herr Egge deckte ihn mit einer Decke zu, vertrieb die Fliegen, bewachte seinen Schlaf, und wie an diesem Tage gehorchte er ihm sieben Jahre lang. Aber was immer er für ihn tat, eines zu tun hütete er sich wohl: das war, ein Wort zu sagen. Als nun die sieben Jahre herum waren und der Agent dick geworden war vom vielen Essen, Schlafen und Befehlen, starb der Agent. Da wickelte ihn Herr Egge in die verdorbene Decke, schleifte ihn aus dem Haus, wusch das Lager, tünchte die Wände, atmete auf und antwortete: „Nein.“

Doch Brechts Lösung ist Illusion. Dieter Wellershoff ergänzte Brechts Geschichte: „Kaum hatte Herr Egge sein Nein gesprochen, klingelte es, und vor seiner Tür stand ein anderer Agent und zeigte ihm seinen Schein vor“ [76].

#### **DOPPELDEUTIGER SCHLUSS**

Wie soll man reagieren? lautet die offene Frage. Der Show-Down antwortet nicht auf die Grundsituation des Gewalt-Dilemmas, sondern ist das Resultat der Geschichte der Beziehung zwischen Stegman und Norris.

Stegman lebt mit seiner Mutter zusammen; er genießt jede Art von Freiheit und wird durch seine Mutter in jeder Hinsicht geschützt. Norris, der die institutionelle Herausforderung, sich Stegman zu stellen, annimmt,

wird zur Ersatzvaterfigur Stegmans - je mehr er den Konflikt aufnimmt, desto intensiver wird die pathologische Bindung des Schülers an den Lehrer. Als *Vaterimago* zieht Norris aber die gebündelte Aggression Stegmans auf sich, so daß es schließlich zur Katastrophe kommen muß: Der Sohn versucht sich vom Vater zu befreien, indem er ihn tötet.

Auslösendes Moment für die Zuspitzung der Beziehung zwischen Stegman und Norris ist eine *symbolische Gewalthandlung* Norris' (ein weiteres Indiz, wie ambivalent Norris in das Gewalt-Dilemma einbezogen ist): Nach einer schweren Provokation zertrümmert Norris den Wagen Stegmans in der Tiefgarage. Die Handlung ist zunächst selbstgenügsam und dient dazu, Norris' Wut abzureagieren. Daß sie zugleich aber adressiert ist, ist erst an Stegmans Reaktion abzulesen: daß er sie als Strafe des Vaters auffaßt, daß dies ihn um so mehr in Rage versetzt, daß Norris sofort die von Stegman geforderte Rolle des überlegenen, souveränen und autoritären Vaters übernehmen kann - das ergibt sich erst als Folge der Sachbeschädigung und führt zur Uminterpretation des ganzen Konflikts [77].

Diese Beziehungsgeschichte ist eine Seitengeschichte, die sich immer mehr in den Vordergrund spielt und die Problemsituation, die zunächst im Zentrum stand, damit verdrängt: CLASS OF 1984 beginnt als ein Film über die Behandlung der Gewalt in einer Institution, die scheinbar eine effektive und funktionierende Regulation der sozialen Beziehungen umfaßt; der Film entwickelt sich dann zu einer zweiten Geschichte, einer des gewalttätigen Ausagierens einer Beziehung eines Sohnes zu seinem Bild des autoritären Vaters - ohne daß die zweite Geschichte als unmittelbare Antwort auf jene erste zu verstehen wäre. Ein Nebenaspekt ist, daß damit natürlich auch die These vertreten wird, daß „Punk“ in gewisser Weise eine Herausforderung an die erwachsene Umgebung ist, sich dem *Autoritätsproblem* zu stellen.)

Gleichwohl bleibt die *Doppeldeutigkeit der Schule* im Spannungsfeld zwischen dem befriedeten Soll und dem gewaltdurchsetzten Ist bis zum Schluß als *Prinzip der Szenenfolge* in Kraft. Denn der Showdown bildet auch das Ende zweier Geschichten, die mit der Doppelung der Schule zu tun haben:

- Die eine ist der Gipfelpunkt einer *Schul- und Erziehungs-Geschichte*. Norris hat es fertiggebracht, eine Musikklasse so weit zu motivieren und zu trainieren, daß sie ein festliches Konzert in der Schule geben wird.
- Und die zweite Geschichte ist die der *Beziehung* zwischen Stegman und Norris: Einer der beiden muß sterben, eine weitere *Intensivierung* dieser haßerfüllten Bindung ist nicht mehr möglich.

Der Show-Down (im einzelnen siehe das Szenen-Protokoll des Films im Appendix): Norris ist bereits in der Schule und trifft letzte Vorbereitungen mit seinem Schülerorchester, als Stegman mit seinen Freunden Norris' Frau überfällt und vergewaltigt. Dann wird sie zur Schule geschleppt. Man läßt Norris - das Konzert soll gerade beginnen - ein Polaroidbild der Vergewaltigung zukommen, er stürzt aus dem Saal, wird zweimal zusammengeschlagen - bis er beginnt, sich zu wehren. Es gelingt ihm, alle Mitglieder der Stegman-Gruppe zu töten und seine Frau zu befreien.

Diese gesamte Sequenz ist eine einzige *Alternation* von Szenen im hell erleuchteten Konzertsaal - der Inkorporation von Schule, wie sie zu sein hat, gelingender Schule - und Szenen in Norris' Wohnung bzw. den dunklen Fluren und Klassenräumen der Schule. Die zweifache Realität der Schule bleibt so bis zum Schluß als Montageprinzip in Kraft. Der Schluß des Show-Downs bringt die beiden Realitäten dann zusammen, in einer kurzen Folge von „Schock-Bildern“: Stegman fällt durch ein Glasfenster in die Aula, in der eine Schülerin das Konzert leitet, und schwebt erhängt über dem Orchester - ein bedeutungsträchtiges Arrangement, das die formale Konstruktion der Erzählung noch einmal rekapituliert.

CLASS OF 1984 stellt die Gewalt-Thematik *in verschiedenen Geschichten* dar, die miteinander kombiniert werden, die sich im Verlauf des Films überlagern und ablösen oder die als alternative Interpretationen angeboten werden:

- Zunächst ist es ein Film über eine gewaltdurchsetzte Alltagsinstitution, in der sich ein Neuankömmling *bewähren* muß.
- Indem er sich der angebotenen Gewalt *stellt*, sie nicht resigniert übersieht, sie sich aber auch nicht aufzwingen läßt, entsteht eine durch Provokation, Drohung und Gewalt gekennzeichnete Beziehung zwischen einem Lehrer und einem verhaltensgestörten Schüler, die zu immer stärkerer gegenseitiger Fixierung wird.
- Die *Frau* wird *vergewaltigt* und *entführt* [78]. Der Lehrer, der sie *retten* will, wird auf der Suche nach ihr mehrfach mißhandelt. Dann beginnt er sich zu wehren.
- Durchgängig wird eine *Doppelkonzeption* von „Schule“ vorgeführt, die den (negativ bewerteten) Ist-Zustand gegen einen (erwünschten) Soll-Zustand montiert.

Zumindest diese vier Teilgeschichten, von denen CLASS OF 1984 erzählt, münden in das, was am Ende geschieht. Damit operiert der Film auf weitaus komplexeren Strukturen der Erzählung als die prototypische „Ein Mann sieht rot“-Geschichte [79]. Zwar folgt auch in DEATH WISH der Rachefeldzug des friedlichen Familienvaters nicht unmittelbar auf die Mißhandlung und Vergewaltigung von Frau und Tochter, sondern beginnt erst, als die polizeiliche Verfolgung der Täter zu nichts führt. Doch steht dann die Rache-Motivik ganz im Vordergrund: Es geht darum, „Gerechtigkeit“ durchzusetzen, für eine „Schuld“ muß eine „Sühne“ geübt werden. CLASS OF 1984 schafft dagegen komplexere Kontexte, in denen schließlich die Gewalt überhandnimmt.

## 5. HORIZONTE DER GEWALT

Björn, sechs Jahre alt, seit einem halben Jahr Erstklässler, erzählt von einem Krimi, den er im Vorabendprogramm gesehen hat. Zum Schluß habe der Polizist den Verbrecher gestellt. Der habe sich zwar gewehrt, aber in der Schlägerei sei der Polizist der Stärkere gewesen. Er habe den Verbrecher irgendwann aus dem Fenster des ersten Stocks geworfen (Björn erzählt immer schneller, er bringt die Sätze nicht mehr zu Ende), ist ihm nachgesprungen und auf der Brust des Verbrechers gelandet.

Rückfrage an Björn: Tut das nicht weh?

Seine Antwort, lapidar, den Kern treffend: Das *sollte* weh tun, das war schließlich ein Verbrecher! [80]

## DIE BEGRÜNDUNG DER GEWALT

Die *Begründung der Gewalt*; das ist in allen Erzählungen der Gewalt zentrales Motiv. Unbegründete Gewalt ist fast nicht auszumachen. Das gilt natürlich vor allem für das Handeln der Protagonisten: sie verhalten sich reaktiv, ihre Gewalt ist *reaktive Gewalt* - sei es, daß es ums Überleben geht, sei es, daß sie Rache oder Vergeltung üben für angetane Mißhandlung. Doch auch die Antagonisten, die „Bösen“ handeln begründet (vor allem Rache-Motive spielen immer wieder eine Rolle). Nur Zombies und Vampire sind per definitionem aggressiv. Unser Wissen umfaßt eben auch *Tautologien*; Kannibalen fressen Menschen [81].

Unbegründete, insbesondere *demonstrative Gewalt*; tritt sie auf, fällt sie auf. 1931 drückte James Cagney in der Rolle des Tom Powers seiner Freundin eine halbe Grapefruit ins Gesicht (in dem Film PUBLIC ENEMY) - das fiel auf, darüber wurde geschrieben, das ist noch heute irritierend. Noch stärker in Robert Altman's THE LONG GOODBYE aus dem Jahre 1972: Ein Gangster schlägt seiner attraktiven Begleiterin eine Cola-Flasche ins Gesicht und kommentiert dann, einem Privatdetektiv zugewendet: „Das mache ich mit Menschen, die ich liebe. Und dich mag ich nicht einmal!“ [82]

Die Anwendung von Gewalt wird in den Erzählungen der Gewalt nur selten in so zynischer Weise als kommunikativer Akt oder als kommunikatives Mittel dargestellt. Wichtig sind vielmehr - bis heute - die *Vorgeschichten*, aus denen Gewalt resultiert, die sie begründen und legitimieren. Daneben steht aber heute eine Reihe von Geschichten, die keine solchen *Kontexte* anbieten, *die die Gewalt als „sinnvoll“ erfassbar machen*. Ein erster Versuch in diese Richtung war Peter Bogdanovich' TARGETS (1968): Pikanterweise stehen in diesem Film realer und fiktiver Horror einander gegenüber. Boris Karloff spielt Byron Orlock, einen Schauspieler, der spürt, daß seine Filme mit dem Horror des realen Lebens nicht verglichen werden können und daß sie den Schrecken der Wirklichkeit hinterherhinken. Ein Heckenschütze, der mit einem Gewehr mit Zielfernrohr Menschen nach dem Zuhallsprinzip erschießt, ist eine rabiate Verkörperung des Zivilisationshorrors. Der Film alterniert zwischen Orlock und dem Heckenschützen, bis die beiden Figuren bei der Premiere von Orlocks letztem Film in einem Autokino zusammenkommen. Das Publikum, das sich beim Horrorfilm gruseln wollte, ist nun realem Horror ausgesetzt: Der Mörder erschießt einen nach dem anderen durch ein Loch in der Leinwand.

Diese Gegenüberstellung ist eines der zahllosen Beispiele dafür, wie die Filme des Genres ihre eigene Thematik und Dramaturgie reflektieren. Diese *Reflexivität* ist dadurch bedingt, daß Gewalt ein so problematischer Gegenstand ist. Kurioserweise führt CLASS OF 1984 sich so auf sich selbst zurück: Eine der Kennzeichnungen Stegmans ist, daß er sich Gewalt-Videos anschaut! Der Film wiederholt also die Wirkungsdiskussion, deren Gegenstand er ist. In A CLOCKWORK ORANGE (1972) dient die „Ludovico-Kur“ dazu, jede Brutalität abzuerziehen; sie besteht wesentlich darin, den medikamentös präparierten Patienten audiovisuelle Darstellungen brutalster Gewaltanwendung zu zeigen, vor denen sie weder die Augen (die Lider sind mit Klammern befestigt) noch die Ohren verschließen können.

Orlock kann den Mörder stellen. Als dieser abgeführt wird, stellt er zufrieden fest, daß er kaum einmal vorbeigeschossen habe. Die lakonische Sachlichkeit dieser Aussage zeigt die *Gefühlskälte* des Psychopathen, die Geltung des alltäglichen *Leistungsprinzips*, die *rein instrumentelle Beziehung* des Täters zu seinen Opfern.

Insbesondere letzteres ist in unseren Konventionen der Gewalt nicht vorgesehen: *Die gewalttätige Interaktion wird von uns nach wie vor als eine gefühls- und affektintensive Form der Kommunikation angesehen*. Sind darum Henker und KZ-Mannschaften so schwer zu begreifen? Weil sie ohne jede Erregung und ohne jegliche Bindung an die Opfer Gewalt anwenden? Weil sie so ohne Interesse an ihren Opfer-Objekten sind? Tut sich hier ein Widerspruch auf, der unser *Denken über Gewalt* von der *Industrialisierung realer Gewalt* trennt?

In TARGETS wird der Täter nicht weiter (psycho-)analysiert. Warum er „umkippt“, bleibt ungeklärt. Er stammt aus ganz normalen Verhältnissen in der Vorstadt. Eines Tages erschießt er seine Familie, dann zieht er hinaus in die Stadt, führt kühl und professionell seine Aktionen durch, verschwindet wieder. Ein Rätsel, jenseits unseres gewohnten Denkens über den Mord. Sein Handeln scheint sinnlos zu sein. So sinnlos wie die blutige Ermordung einer Farmersfamilie in dem prägnant betitelten Buch IN COLD BLOOD (1965, verfilmt 1967) [83].

TARGETS ist ein Vorläufer einer ganzen Richtung von Filmen, die sich mit dem plötzlichen und unbegründeten Zusammenbrechen alltäglicher Selbstkontrolle befassen. Ein normaler Mann wird zum Amokläufer, warum, bleibt ungesagt. Das ist neu, das ist erst seit den 1960er Jahren zu belegen. Was mag das Publikum dazu bewegt haben, eine solche Geschichte „mitzumachen“? Ist das auch eine Konsequenz aus der Veralltäglichen der Berichterstattung über Gewaltanwendung in Vietnam, in Kambodscha oder Nordirland? Resultiert diese neue Erzählung der Gewalt aus dem Nichtverstehenkönnen realer Gewalt? Oder ist sie Indiz blanker Verrohung? [84]

Kaum ein psychologisches Experiment hat eine solche Berühmtheit und allgemeine Kenntnis erlangt wie Stanley Milgrams Untersuchung des Gehorsams [85]. Das hängt nicht von der experimentellen Eleganz oder der Validität der Ergebnisse ab - das entspringt der Verstörung und dem Erschrecken, das die Ergebnisse anrichten müssen. Rekapitulieren wir Milgrams Planspiel:

Zwei Männer melden sich auf eine Annonce hin in einem psychologischen Labor, um an einem Lernexperiment teilzunehmen. Der eine soll dem anderen Wortfolgen vorlesen, die letzterer lernen muß. Macht der zweite einen Fehler, wird er vom ersten mit einem Elektroschock bestraft, wobei die Stromstärke von Fehler zu Fehler um 15 Volt erhöht wird. Bald wird die Stärke der Schocks so groß, daß der zweite bittet und fleht, von dem ‚Elektrostuhl‘, auf dem ihm die Schocks verabreicht werden, losgeschnallt zu werden und das Experiment abbrechen. Schließlich stößt er nur noch qualvoll schrille Schreie aus. Der Proband, der die Elektroschocks auslöst, wendet sich, da ihn die Schreie beunruhigen, an den Versuchsleiter:

VP: „Dem Mann ist irgendwas passiert!“

(Er liest die nächste Wortfolge und wendet sich wieder an den Versuchsleiter:)

„Dem Mann ist was passiert. Sie schauen besser einmal nach ihm! Er antwortet nicht mehr und reagiert nicht...“

VL: „Machen Sie weiter! Fahren Sie bitte fort!“

VP: „Sie übernehmen die ganze Verantwortung?“

VL: „Richtig, die Verantwortung liegt bei mir. Machen Sie bitte weiter!“

Der Proband macht weiter, bis der Versuchsleiter das Experiment bei einer Schockstärke von 450 Volt abbricht [86].

Getestet wurde natürlich nicht das Erlernen der Wortfolgen, sondern das Verhalten der „Lehrer“, ihre Bereitschaft, unter dem Einfluß einer Autoritätsperson ihre Schüler bis zur Verabreichung einer voraussichtlich tödlichen Bestrafung zu quälen. Die Mehrzahl brach den Versuch nicht ab, und selbst wenn das Opfer im gleichen Raum wie der Lehrer war, gingen immer noch 40% der Lehrer „bis zum bitteren Ende“ [87].

*Im Angesicht einer Autorität*, so könnte man die „Lehre“ aus dem Experiment Milgrams ziehen, sind ganz normale Bürger dazu bereit, andere - zu denen sie keine besonderen Beziehungen haben - zu foltern, zu quälen oder zu ermorden. Die Folterung geschieht nicht unwissentlich oder versehentlich, sondern *in vollem Bewußtsein*, sogar im Blickkontakt mit dem Opfer.

Das Milgramsche Planspiel zeigt einiges von den Prozessen, die die Greuelthaten der Nazi-Mörder, die Massaker von Beirut oder die Folterungen in türkischen Gefängnissen möglich gemacht haben.

Eine experimentelle Anordnung wie die Milgrams ist ein Theaterstück mit wechselnden Akteuren, eine besondere Art fiktiver Wirklichkeit. *Milgram antwortete mit einem Modell von Realität auf Realität selbst*. Er ging nicht ins KZ, sondern er schuf ein „Puppenstuben-KZ“, aufs Wesentlichste reduziert und verdichtet. Er schuf Distanz und Differenz, indem er zeigte, daß der Zwang, in den einer gerät, der in seinem Stück eine Rolle übernimmt, so groß ist, daß alle Bedenken, alle Moral, alle Anständigkeit zusammenbrechen. Auf die Berichte vom KZ kann man noch reagieren: Das waren alles Sadisten, Abnorme, Perverse. Milgrams Theaterstück sagt etwas anderes: *Jeder* kann zum KZ-Schergen werden! Schaffe die geeigneten Bedingungen, dann verschwinden die Konventionen und Regulationen des Alltags - und die Betroffenen wehren sich nur schwach dagegen, etwas zu tun, was sie - unter freien Bedingungen gefragt - immer ablehnen würden.

## **IDOLE**

Die Nachrichtenwelt ist voll von Massakern, Folterungen, Entführungen, Sprengstoffanschlägen, Verstümmelungen und Mord und Blut - eine penetrante Illustration des Milgramschen Stücks [88]. Opfer und Täter ohne Bindung, ohne Affekte. Gewalt geschieht nicht „heiß“, sondern „kalt“. Sie kann nicht aus emotionaler Aufwallung abgeleitet werden. Die Gewalt, von der die Nachrichten erzählen, hat mit der Rauferei im Wirtshaus nichts mehr gemein. Sie ist etwas ganz anderes.

Doch kann man hier tatsächlich kurzschließen und sagen: Die neuen Muster der Erzählung der Gewalt resultieren aus der dauerhaften Weigerung der Nachrichten-Gewalt, sich in die bekannten Muster einfügen zu lassen? Oder stehen hier ganz andere Bestimmungsgrößen zur Disposition?

Von welchen *Affekten* ist in der Erzählung der Gewalt die Rede? Hinweise auf die *rezeptionswirksamen Gemütsbewegungen* finden sich bei der Durchsicht von Filmkritiken und Werbetexten. Das liest sich wie ein Handbuch der „Männchen-Welt“: Da ist immer wieder von *Härte* die Rede - ein Mann sei „ein eisenharter Kämpfertyp der Superlative“, und „ein eisenharter Robot-Held vom Schlage des frühen Clint Eastwood“ steigt „cool über die frisch umgeblasenen Gegner“; der Held sei „Granit mit Hirn“, „schneller, härter und schlauer als alle anderen“ -, die *Kälte* des Helden wird genannt - er ist „eiskalt und unerbittlich“; und zu einem Paar heißt es: „Wenn anderen heiß wird, bleiben sie eiskalt“ -, schließlich sind auch *moralische Kategorien* im Spiel - der Mann, „der keine Gnade kennt“, ist auch „unerbittlich“ und „erbarmungslos“.

Oben war schon die Rede davon, daß extreme Belastungssituationen besondere *Tugenden und Fähigkeiten* erforderlich machen, will einer in ihnen überleben. Das heißt zunächst und vor allem: sich nicht der eigenen Angst aussetzen. Angst lähmt, dann kann man sich nicht wehren. Man muß eben „cool“ bleiben, überlegt, distanziert und initiativ. Manchmal muß man das lernen, denn der normale Alltag fördert diese *virtutes* gerade nicht. Doch kann man lernen, sich auf extreme Gefahr zu adaptieren. Norris ist ein Beispiel - ein Musiklehrer! Warum eigentlich ist „Musik“ sein Fach? Warum nicht „Sport“ oder „Physik“? Die These: das hängt mit dem unterstellten Wissen des Zuschauers zusammen - denn ein Musiklehrer ist „weich“, „musisch“ und „nicht tatkräftig“. Ein Musiklehrer... Um so erstaunlicher sein Wandel. Er ist in der Lage, sich effektiv und listig zur Wehr zu setzen, zu offener Gewalt überzugehen.

Ein solcher Wandel, eine solche *Initiation* ist in den genannten Geschichten gar nicht so selten. Zu einem Film heißt es: „Der harmlose Zocker entfaltet plötzlich den Instinkt des kaltschnäuzigen Killers.“ Vom *Instinkt* geleitet und dennoch (oder: deshalb?) „kalt“. Das überrascht. Denn die normale Gegenüberstellung besagt: instinktives Verhalten ist „heiß“, Rationalität dagegen „kühl“. Meint „Instinkt“ in der zitierten Beschreibung gar nicht die gewohnte Unterscheidung zwischen „Triebleben“ und „rationalem Denken“? Heißt „Instinkt“ hier nur, die ingestammten Formen alltäglichen Sozialverhaltens über Bord werfen und sich auf die elementaren, *präkulturellen* Formen der Auseinandersetzung und des Kampfes einstellen zu können?

Wie würde man Andy Norris charakterisieren, und wie würde eine Beschreibung Mike Ross' aussehen? Beide verkörpern Typen, die sich extremer Belastung gewachsen zeigen, die *Souveränität* und *Entscheidungskraft* haben, die eine Situation meistern, deren Opfer sie leicht hätten werden können. Die These ist: Folgt man diesen Charakterisierungen, ist man dem auf der Spur, was der Zuschauer für sich aus der Erzählung kondensiert. Denn ein Film ist eine Kette von Bildern, von Szenen und Situationen, von Handlungen und Ereignissen. Das *Bild des Helden* setzt der Zuschauer zusammen, in einer langen Kette von Abstraktionen, Schlußfolgerungen und Kennzeichnungen.

„Idol“ kommt aus dem Griechischen und heißt so viel wie „Bild“, Trugbild“, „Götzenbild“. Idole sind Gegenstände der Verehrung und Anlaß zur Ausrichtung des Selbstbildes. Idole sind *Wunschbilder*. Es wäre ein Trugschluß, wollte man Idole als Anlaß der Nachahmung nehmen: *Ein Idol hat nur dann Sinn, wenn es unerreichbar ist*. Ein Idol ist darum vor allem ein *erwünschtes Gegenbild*, ein erdachtes oder phantasiertes Alter Ego dessen, der das Idol hat. Man kann ein Idol nicht töten und verspeisen: Man trifft dann nur den Träger, aber nicht das Idol - dieses bleibt *imaginär* [89].

Die Helden der Erzählung der Gewalt haben Idol-Charakter. Sie sind *imaginierte Gegenbilder des Zuschauers* und seiner Alltagsrealität. Man lese Charakterisierungen sozusagen im Negativ, um dem auf die Spur zu kommen, was hinter dem Wirkungs- und Identifikationsmechanismus der Erzählungen der Gewalt steht. Ein Beispiel ist Alain Delons Kennzeichnung der Hauptfigur seines Filmes LE BATTANT (1982): „Ein Mann,

der sich durchsetzen kann, der sich niemals erledigen läßt, der gewisse Prinzipien hat und sie bis zu seinem Tode verteidigt, der die Mittelmäßigkeit und Ungerechtigkeit nicht ertragen kann und deshalb irgendwie zum Einzelgänger wird.“ Diese Figur ist ein Idol. Phantasiertes Wunschbild, Gegenbild.

Hier entstehen die Probleme der Beschreibung: Gegenbild zu was? Man kann die Kennzeichnungen des Idols nicht einfach umkehren, das wäre naiv und ergäbe ein Bild des Idolisierenden, das ganz abstrus wäre (er kann sich nicht durchsetzen, läßt sich erledigen, hat keine Prinzipien...).

Wie soll also der *Gegenpol des Idols* erfaßt werden? Offenbar geht es darum, daß die beschriebene Filmfigur konsequent ist, souverän, moralischen Kategorien folgt und in einer Art und Weise *Autonomie* zum Handlungsprinzip erhebt, daß er sogar sein Leben dafür einzusetzen bereit ist. Er ist, um es kurz zu sagen, „*Subjekt seines Schicksals*“ und nicht „Objekt der alltäglichen Verhältnisse“. Der unumschränkte Umgang mit der eigenen Biographie, die konsequente Ableitung eigener Handlungen und Haltungen aus einem - ebenfalls imaginierten - Soll-Bild der Realität, die sich daraus ergebenden Qualitäten der Autonomie und der Unabhängigkeit: diese Dimensionen konstituieren das Idol.

Auf diesem Niveau geraten auch die *Polizeifilme* [90] - in denen die Frage nach legitimer und illegitimer Gewalt ja ganz anders gestellt werden muß als in Filmen wie CLASS OF 1984 - in den *Mechanismus der Idolisierung*, der allen Erzählungen der Gewalt zugrundeliegt. Hier ist es mit großer Regelmäßigkeit ein immer gleicher Argumentationszyklus, der der Idolisierung vorausgeht: *Dort* ist das große Verbrechen, die Hintermänner, die brutalen Terroristen-Gangster; *dort* sind auch die Opfer, die Toten, das Elend der Drogenabhängigen; *hier* ist ein Polizeiapparat, der von Bürokratie, Routine, Korruption und Skrupelhaftigkeit handlungsunfähig geworden ist; und: *hier* ist ein Individuum, das den Handlungsauftrag der Polizei selbst in die Hand nimmt, ein moralischer Held, den die Verletzung geschriebenen Rechts nicht zu kümmern braucht, weil es ihm um die Durchsetzung von „Recht“ und „Gerechtigkeit“ geht, nur darum.

Ein solcher Polizist kann zum Idol werden. Eric Patterson hat die Filme, in denen Clint Eastwood die Hauptrolle gespielt hat, unter dem Aspekt der Idolisierung untersucht und das Verhalten der verschiedenen von Eastwood gespielten Filmfiguren unter dem Gesichtspunkt „Kritik an Autoritäten“ zu deuten versucht. Er stieß auf ein immer gleiches Argumentations- und Wirkungsmuster:

- (1) Eastwood verkörpert in seiner jeweiligen Rolle Professionalität [91] und Kompetenz.
- (2) Deshalb muß er sich vor allem gegen institutionelle Autoritäten durchsetzen oder zur Wehr setzen.
- (3) Auf diese Art und Weise gestattet er eine Phantasie von „Autonomie“ [92].

In der Auflehnung gegen Autoritäten könnte möglicherweise eine Kritik der bestehenden Verhältnisse stecken - das ist aber nicht so: Die Filme Eastwoods, so Patterson, „bilden eine Realität ab, die dem Alltagsleben der Zuschauer nahe genug ist, daß sie eine intensive und befriedigende Phantasie-Erfahrung machen können, die aber auch entfernt genug ist, daß der wirkliche Ort ökonomischer, sozialer und politischer Macht identifiziert oder in Frage gestellt werden könnte. Dem Publikum wird eine Phantasie von Revolte gestattet, ein Traum von der Wiedereroberung von Autonomie, doch wird keine generelle Kritik von Autorität geübt und kein Aufruf zu ihrer Veränderung ausgesprochen“ [93]. Daß diese Kritik nicht erfolgt, hängt mit den Prozessen der Idolisierung zusammen: Denn die Autonomie und Professionalität exemplifizierende Filmfigur ist eine Verkörperung von *Subjektivität und Individualität* im ganz engen Sinne - unabhängig von Gesellschaftlichkeit, von Bindung, von Alltag.

Es ist darum auch nicht überraschend, daß viele Idolfiguren *Einzelgänger* sind [94]. *Einsamkeit* gehört zu ihrer Bestimmung. Das Motto des französischen Thrillers LE SAMOURAI (1967) könnte man als Programm aller dieser Figuren nehmen: „Es gibt keine größere Einsamkeit als die des Samourais, es sei denn, die des Tigers im Dschungel.“

Es fällt auf, daß die „Autonomie“ erobernden Helden fast immer Männer sind - und die Argumentationsweise vieler Filme legt es nahe anzunehmen, daß die Erkundung der Gewaltbereitschaft auch *die Erkundung der „Männlichkeitskriterien“ ist* [95]. Die Ausübung von Gewalt zum Zwecke der Selbstverteidigung, der Vergeltung von Gewalt oder der Durchsetzung von Gerechtigkeitsvorstellungen ist als eine *Initiation* interpretiert: aus dem Opfer wird ein Täter, der seine Anliegen in die eigenen Hände nimmt und auf diese Weise „Unabhängigkeit“ und „Souveränität“ erobert. Vielleicht ist die enge Verknüpfung von Gewalt, Initiation und Männlichkeit, die uns in fast allen Genres begegnet, einer der Gründe dafür, daß John Cassavetes' *GLORIA* (1980) so irritierend ist - denn die Protagonistin verhält sich wie ein Mann.

„Gewalt“ ist unter dieser Perspektive ein *Akt rudimentärer Auflehnung* gegen Unterdrückung, Entfremdung, Konformität und Entindividualisierung. Im Vollzug von Gewalt findet eine Entgrenzung statt, die Regulationen und Feststellungen des Alltags versinken, es entsteht *der Vorschein einer Persönlichkeit, die sowohl frei wie rigoros moralisch* ist [96].

## RELATIVE ENTGRENZUNGEN

Durch die Prozesse der Idolisierung steht abgebildete Gewaltanwendung in einem Horizont von „Sinn“, in dem sie nicht als bare Destruktivität erscheint, sondern vielmehr positiv zur Konstituierung eines phantasierten Wunschbildes beiträgt. „Gewalt“ bedeutet dann *Entgrenzung, Überwindung bedrückender Relationen des Alltags, Eroberung neuer und ungebrochener Identität*. Gebunden ist diese Interpretation der Gewalt an die Geltung einer Konstruktion von „Person“, die eng mit sexistischen Vorstellungen von „Männlichkeit“ verknüpft ist. Es sind andere Konstruktionen denkbar (und auch nachweisbar: die Situation des revolutionären Kampfes gegen Obristen, Faschisten und ähnliche; die Revolte gegen das Patriarchat der Väter-Generation; usw.). Gleichwohl ist die *Bewahrung des Mannes* und die *männliche Eroberung von Autonomie* verbreitetstes Motiv geblieben.

Gewaltanwendung als ein Mittel zur Herstellung von Sinnhorizonten findet sich aber nicht nur in der imaginären und phantasierten Sphäre des Idols, sondern auch in den Konstruktionen mancher subkultureller Gruppen. Paul Willis schrieb in seiner ethnographischen Studie zur Lebenswelt von Arbeiterjugendlichen in „Hammertown“:

PW: Was ist das Gegenteil von Langeweile?

Joey: Aufregung.

PW: Aber was ist Aufregung?

Joey: Gesetze mißachten, Gesetze übertreten, Trinken zum Beispiel.

Spike: Klauen.

Spansky: Durch die Straßen rennen.

Joey: Kaputtmachen (...) das ist das Gegenteil von Langeweile - Aufregung, das Gesetz mißachten, wenn du draußen im Plough (ein Pub, PW) bist und an der Theke stehst, an der Theke redest, Drinks bestellst und so, und weißt, daß du erst vierzehn oder fünfzehn bist und eigentlich achtzehn sein solltest.

Mit Lachen, Reden und marodierendem Fehlverhalten läßt sich Langeweile einigermaßen wirksam, aber doch nicht gänzlich bekämpfen (...). Die besondere Aufregung und der Nimbus, zu den 'lads' (nicht-an-gepaßten Arbeiterjugendlichen, HJW) zu gehören, resultieren aus antisozialeren Praktiken. Und diese viel extremeren Aktivitäten unterscheiden sie gründlich von den 'ear'oles' (das sind konforme Jugendliche, HJW), wie von der Schule überhaupt. Sie haben eine positive Lust an Schlägereien, am Anzetteln von Schlägereien, am Reden über Schlägereien und über die Taktiken der Kampfsituation überhaupt. Viele wichtige Kulturwerte finden in der Schlägerei Ausdruck. Maskuline Hybris, dramatische Schauspielerei, Gruppensolidarität, die Bedeutung raschen, klaren und nicht übermäßig moralischen Denkens werden immer wieder betont. Auch die Einstellung zu den 'ear'oles' äußert sich in physischer Aggression - und mit überraschender Präzision. Gewalt und die Beurteilung von Gewalt ist die zentrale Achse, auf die die Vormachtstellung der 'lads' vor den 'ear'oles' sich stützt, ähnlich wie es bei den Lehrern das Wissen ist.

Im gewalttätigen Verhalten äußert sich ein restloses, wenn auch unspezifisches Engagement in einer blinden oder fehlgeleiteten Form der Revolte. Es reißt die konventionelle Tyrannei ‚des Gesetzes‘ nieder. Es beantwortet dieses mit Machismo. Es ist das letzte Mittel, einen Fluß von Bedeutungen zu unterbrechen, die unbefriedigend, von oben

aufgelegt oder durch die Umstände beschränkt sind. Es ist der einzige Weg, um das Banale wichtig erscheinen zu lassen. Die übliche Empfindung, daß das Selbst ein Strömen von der Vergangenheit in die Zukunft ist, wird gestoppt: die Dialektik der Zeit wird gebrochen. Wie Unfälle und andere Krisen, so werfen Schlägereien dich schmerzhaft in das 'Jetzt'. Langeweile und armselige Details verschwinden. Es kommt nur noch darauf an, wie du die nächsten Sekunden überstehst. (...) Diese Gefühle werden zu permanenten Möglichkeiten, Langeweile zu lindern, und zu allbeherrschenden Elementen eines maskulinen Lebensstils und Auftretens“ [97].

Es kann in der vorliegenden Studie nicht darum gehen, die verschiedenen *subkulturellen und klassenspezifischen Interpretationen* von „Gewalt“ aufzuarbeiten. Es geht um ein anderes: zu zeigen, daß sich „reale“ Einschätzungen der Gewalt in ähnlichen Sinnhorizonten bewegen können wie die Erzählungen der Gewalt. In der Auffassung der von Willis befragten Jugendlichen ist das *semantische Ziel der Schlägerei* die Brechung von Alltagskonventionen, die Überwindung von Leere und Langeweile, die Auflehnung gegen ein diffuses ‚Gesetz‘ - mit dem Effekt, sich selbst einen Ort in der Konstruktion von „Alltag“ und von „Lebenswelt“ zu weisen zu können. Die sozialpsychologischen Bedingungen, die in der Rezeption von Texten den Prozessen der Idolisierung zugrundeliegen, betreffen dann auch die Konstitution von „Identität“ im realen Leben.

Hier schließt sich ein Kreis. „Viele wichtige Kulturwerte“ finden in der Anwendung von Gewalt Ausdruck, hatte Willis gesagt. Das führt in den Kern des Problems: Denn die Gewalt kann nicht abgelöst gesehen werden von den kulturellen und lebensweltlichen Kontexten derer, die ihr Verhältnis zur Gewalt definieren sollen. Gewalt einfach nur abzulehnen - das ist rührend naiv und blind zugleich. Es gibt in einer Gesellschaft *unterschiedliche Deutungen und Nutzungen der Gewalt*, unterschiedliche Konzeptionen davon, welche Bedeutung Gewalt für die in einer Lebenswelt Lebenden hat, wie man mit ihr umzugehen hat, wie sie einzuschätzen und zu beurteilen ist. Das verdient, zumindest als These, festgehalten zu werden.

Diese Überlegungen führen auf zwei Fragenkomplexe:

(1) *Für welches Publikum* sind die Erzählungen der Gewalt, in denen männliche Autonomie imaginiert wird, eigentlich inszeniert? Ist es eine Voraussetzung für eine „lebensweltliche“ Interpretation dieser Geschichten, sie vor dem Hintergrund variablen Adressatenwissens zu lesen? M.a.W., sind die Funktionsweisen dieser Geschichten (und auch: ihre Bedeutungen und ihre Wirkungen) zu erfassen, wenn man sie vom Alltagswissen verschiedener Rezipientengruppen ablöst?

(2) Gesetzt den Fall, daß ein Rezipient die inszenierte Vorstellung des „autonomen Mannes“ nicht teilt: *auf was geht dann die Beurteilung der Gewaltszenen?* Betrifft eine Ablehnung tatsächlich die dargestellte Gewaltanwendung, oder steht nicht vielmehr der Horizont von „Person“, „Identität“, „Geschlecht“ und „Sinn“ zur Diskussion, in dem gerade diese Gewalt steht? M.a.W., es steht zur Diskussion, ob man von „der Gewalt“ etwas meinen kann oder ob man nicht vielmehr von „Gewalt in jeweiligen Horizonten“ weiß, meint und urteilt. Die These, die in dieser Studie zu illustrieren versucht wird, betrifft beide Fragen: Es wird davon ausgegangen, daß das Wissen über Gewalt *heterogene Konzeptionen der Gewalt* umfaßt. „Konzeptionen von Gewalt“: das betrifft die Kontexte, in denen sie auftritt, begründet wird, als sinnvolles Handeln ausgewiesen ist.

„Gewalt“ ist, wie alles andere auch, *Gegenstand kultureller Aneignung und Überformung*. „Gewalt“ gibt es nicht außerhalb der kulturellen Sphäre. Und wenn Kulturen nicht homogen sind, sondern aus vielen aufeinander beziehenden Subkulturen aufgebaut sind, und wenn sich Kulturen zudem wandeln: dann resultieren daraus *historisch und sozial verschiedene Ansichten des gleichen Gegenstandes*. Teile der kulturellen Hervorbringung der Wirklichkeit sind sie aber alle. Alle Konzeptionen der Gewalt können so als Versuche angesehen werden, die Gewaltanwendung in eine „kulturelle Form“ zu bringen.

## KOLLEKTIVE ANGSTVISIONEN

Die Erzählungen der Gewalt und die prototypischen Muster, denen sie folgen, entstehen nicht aus dem Nichts, sondern reflektieren sozialpsychologische Gestimmtheiten, das, was man „Zeitgeist“ nennen könnte. Ändert sich die Gestimmtheit eines Publikums, erwirbt es neues oder anderes Wissen, blickt es aus anderer Perspektive auf die Realität: dann setzen einst aktuelle Geschichten schnell Staub und Schimmel an. Beispiele aus jüngerer Vergangenheit:

- War in den 1950er Jahren eine paranoide Grundstimmung Motor und Gegenstand zahlreicher Horror- und Kriminalfilme [98] und spielte das Modell „Kalter Krieg“ [99] eine wichtige Rolle, so ist das kaum noch von Belang. Robert Aldrich' einst erfolgreicher Film KISS ME DEADLY (1954) ist heute antiquiert.
- In den 1960er Jahren fand sich eine Fülle von Filmen mit fetischistischen Motiven [100], von PSYCHO (1960) über DEMENTIA 13 (1962) bis hin zu Otto Premingers BUNNY LAKE IS MISSING (1965): das spielt heute keine Rolle mehr.
- Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre gab es den „romantischen Sozialrebell“ [101] nach dem Muster von BONNIE AND CLYDE (1967) in zahlreichen umsatzträchtigen Filmen; auch dieses Motiv ist heute ohne Interesse.

Dieser Motivkatalog ließe sich verlängern.

Heute stehen andere Probleme und Themen hinter dem Horror, dem Entsetzen und der Gewalt. Einige Motivkreise waren oben schon genannt worden, die in den letzten Jahren mehrfach bezogen worden sind: Endzeit-Motive, „Ein Mann sieht rot“-Variationen usw. Von großem Belang sind drei poetologisch, sozialpsychologisch und wissenssoziologisch beschreibbare Motivkreise:

(1) *Das plötzliche, unangekündigte Zusammenbrechen von Alltagsrealität.* Normaler Alltag wird zunächst evoziert, bis dieser von Halluzinationen, traumatischen Entwicklungen, der plötzlichen Auflösung von „Normalität“ weggeschwemmt wird.

Beispiele: THE SHINING (1980) zeigt die Zerstörung der Alltagsrealität in einer familiären Psychose. In GHOST STORY (1983) verwandelt sich eine Geliebte unversehens in eine lebende Leiche. Ein friedlicher Bernhardiner wird in CUJO (1983) zum berserkerhaften Aggressor. Kinderspielzeug verwandelt sich in POLTERGEIST (1982) in ein Ensemble attackierender Horrorgestalten, oder ein Auto erweist sich als eifersüchtiger Killer (in CHRISTINE, 1983). In IMPULSE (1983) wird durch ein kleines Erdbeben ein unterirdischer Tank der U.S.Army beschädigt, in dem ein chemischer Kampfstoff lagert, durch den normale Bürger zu unberechenbaren Amokläufern werden; die Droge unterdrückt zeitweise jede Art der Affektkontrolle, so daß in Schüben Gefühle des Neides, des Hasses und der Wut ausgelebt werden.

Das Unheil kommt in diesen Geschichten plötzlich und unverhofft, Begründungen bleiben aus, die Realität der Lebenswelt „implodiert“, sie verschwindet einfach und wandelt sich in einen Alptraum [102]. Eine psychotische Umdefinition der Wirklichkeit dominiert diese Geschichten, die sowohl inhaltlich wie strukturell an Wahnphantasien erinnern.

(2) *Das Verschwinden der gemeinsamen Verpflichtung auf Alltagsregulationen in der Großstadt.* Die aus der gesellschaftlichen Differenzierung resultierende Aufgliederung einer einzigen Alltagsrealität in die Alltagswirklichkeit vieler verschiedener gesellschaftlicher Gruppen führt zu einem unübersehbaren Potential an Konflikten. Da zudem die gesellschaftlichen Kontrollinstanzen als ohnmächtig, handlungsunfähig oder unzulänglich gekennzeichnet werden - Polizei und Justizapparat, Psychiatrie und Psychoanalyse, Schule und anderes mehr -, führt die kulturelle Diversifikation zum Überhandnehmen gewalttätiger Konfliktlösung. Die gesellschaftliche Sicherheit weicht sozusagen von innen her auf. Die Verpflichtung einzelner auf einen gemeinsamen Kodex friedlicher Umgangsformen verschwindet. Psychopathie und Gewalt werden zur Alltagsrealität.

Insbesondere dieser Motivkreis enthält eine Hypothese über die Entwicklung der Gesellschaft, die eng an einen abstrakten Handlungsort gebunden ist: dies sind ausschließlich Geschichten, die in der großen Stadt spielen. Mit dieser Hypothese über „Gesellschaft“ eröffnet sich ein Spektrum von Geschichten, die alle auf eine wertkonservative Konsequenz hinauslaufen: Will man die Eskalation und das Überhandnehmen der Gewalt verhindern, muß nicht nur der Apparat der gesellschaftlichen Kontrollinstanzen verbessert werden (sozusagen eine „innere Aufrüstung der Gesellschaft“ betrieben werden), sondern man muß auch die Subkulturen stärker kontrollieren. Es ist, auf diesem Hintergrund, kein Zufall, daß jugendliche Subkulturen, die Drogenszene oder die Straßenkriminalität so oft Gegenstand neuerer Action-, Kriminal-, Polizei-, Gangster- und anderer Genrefilme gewesen sind. Insbesondere ist die Rechtsordnung ein Thema ohne Ende: Wenn die Fixierung des Rechts auf ein Schuld-Sühne-Modell aufgegeben wird, schafft man dadurch einen Zustand praktischer Rechtsfreiheit (so die These dieser Geschichten); die Konsequenz: latente Konflikte können sich nun gewalttätig entladen. Die *Angstvision*, vor der diese Filme ihren Sinn erhalten, richtet sich auf eine Gesellschaft im Bürgerkriegszustand [103]; mit der Rechtssicherheit gehen auch die Sicherheit von Leib, Seele und Besitz verloren.

(3) *Provinzgewalt*. Ist die große Stadt ein Lebensraum, der Gewalt selbst schon enthält, handelt ein anderer Motivkreis gerade vom Einbrechen der Gewalt in scheinbar friedliche Lebenswelten. Aus dem Kontrast zwischen der erwarteten Idylle und der eintretenden Gewalt erwächst das Spannungspotential dieser Geschichten. Stan S. Cunningham, der Regisseur von FRIDAY THE 13TH, schrieb zu seinem „Provinz-Film“ THE NEW KIDS (1984): „Gewalttätigkeiten werden in der ohnehin brutalen Szenerie einer Großstadt einfach absorbiert (...). Spielen sie hingegen in einer friedlichen, ländlichen Umgebung, werden ihre Schrecken erst so richtig anschaulich“ [104].

Es gibt mehrere Variationen dieses Motivkreises, Der eine handelt von der latenten Gewalttätigkeit der ländlichen Bevölkerung insbesondere Fremden oder Minoritäten gegenüber. Das Schema: Ein Fremder kommt in eine kleine Stadt; er wird wegen seiner Fremdheit attackiert, vielleicht vom Sheriff herausgefordert; er entdeckt womöglich eine kollektive Schuld; und wird schließlich gewalttätig zum Schweigen gebracht [105].

Einige Beispiele: In FIRST BLOOD (1982) kommt der hochdekorierte Vietnam-Veteran John Rambo in ein kleines Nest, um einen Kriegskameraden zu besuchen. Doch der Freund ist tot. In der Stadt will der Sheriff Rambo wegen Landstreicherei festnehmen. Rambo leistet passiven Widerstand, wird geprügelt. Als man ihm die Haare schneiden will, löst das Messer eine traumatische Kriegserinnerung aus - Rambo wird wieder zum Einzelkämpfer. RUCKUS IN MADOC COUNTY (1981) folgt einem ähnlichen Muster: Kyle Hanson, ehemaliger Vietnamsoldat, soll von den Bewohnern Madoc Countys „einen Denkkzettel verpaßt kriegen“; man will den „vergammelten Hippie“ dorthin zurückschicken, wo er hergekommen ist; doch Hanson wehrt sich, kriegsähnliche Zustände sind die Folge.

Ältere Beispiele inszenieren vor allem den Kontrast zwischen der kleinstädtisch-puritanischen Kultur der Provinz und jugendlicher Subkultur. EASY RIDER (1968) endet mit der Ermordung zweier Jugendlicher, die allein aufgrund von Andersartigkeit zum Objekt der Aggression werden. In VANISHING POINT (1971) wird der blinde schwarze Disc-Jockey „Super Soul“, der in einer kleinen Stadt des amerikanischen Mittelwestens eine Radiostation betreibt, von einer Gruppe „guter Amerikaner“ brutal zusammengeschlagen [106]. Relativ häufig inszenieren derartige Filme Vorurteile gegen Minoritäten; THE CHASE (1965) ist die Geschichte einer Treibjagd auf einen Neger; ein für homosexuell gehaltener Mechaniker wird in JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN (1968/69) zum Opfer dörflicher Selbstjustiz.

Das eigentliche Thema dieser Filme ist die Rigorosität und Ungerechtfertigkeit der sozialen Kontrolle, die latente Mordbereitschaft und Mordlust in umgrenzten sozialen Aggregaten wie Kleinstädten. Der „normale Bürger“ verkehrt sich in einen zum Töten bereiten Jäger, wenn es darum geht, „Normalität“ wiederherzustellen.

len. Die Voraussetzung dafür, daß derartige Filme wirken können, ist ein Bild von „Bürgerlichkeit“, „Anständigkeit“ und „Alltäglichkeit“, das hier in sein reaktionäres Zerrbild verwandelt wird. Je geringfügiger der Anlaß der Aggression ist, je offener der Charakter der „sozialen Hygiene“ zum Vorschein kommt, der sie begründet, desto deutlicher wird auch die didaktische Devise, die die Moral der Argumentation ist: Hier ist ein Beispiel nicht nachahmenswerter Intoleranz!

Von anderer Art ist eine zweite Gruppe von Filmen, die ebenfalls aus dem Kontrast von erwartetem Frieden und eintretender Gewalt leben: Eine Gruppe von meist jugendlichen Personen will Urlaub in einer einsamen Hütte machen, will eine Party im Grünen feiern oder ähnliches. Entspannung wird sich aber - natürlich - nicht einstellen, nur der Schrecken bleibt.

Auch dazu einige Beispiele: Ein „Klassiker“ dieses Subgenres ist THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE (1974), der mittlerweile sogar schon als „Kultfilm“ annonciert wird; der Kassettentext akzentuiert gerade die genannte Differenz von Freizeit und Schrecken: „Ein warmer Sommernachmittag in Texas. Fünf gutgelaunte junge Menschen machen eine Fahrt ins Blaue... in eine einsame Gegend. Unterwegs nehmen sie einen seltsamen Anhalter mit - einen Mann mit einem entstellten Gesicht. Keiner der fünf ahnt, daß dieser schöne Tag zum entsetzlichsten ihres jungen Lebens werden soll.“ In MY BLOODY VALENTINE (1981) wird eine Party in einem stillgelegten Bergwerk durch einen maskierten Mörder verhindert. In DEATH WEEKEND (1976) will ein Pärchen Urlaub in einem einsamen Landhaus machen, so, wie fünf Jugendliche in THE EVIL DEAD (1982) eine Zeit in einer einsamen Waldhütte verbringen wollen. Auch MUTTERTAG (1980) und FRIDAY THE 13TH (1979) präsentieren den Einbruch des Schrecklichen in eine Naturidylle; gezeigt wird zunächst, wie sich junge Leute entspannt und fröhlich auf einem Ausflug bzw. im Ferienlager tummeln - bis die Arbeit des Mörders beginnt.

Der Einbruch unkontrollierbaren Schreckens findet sich bis in Mikrogeschichten auch in Filmen, die dem Motivkreis eigentlich nicht angehören; so wird in THE BOOGEY MAN (1979) ein nichtsahnendes Liebespaar von einem unsichtbaren Mörder unversehens erdolcht.

Die Dramaturgie dieser Geschichten kalkuliert natürlich mit dem Wissen und den Erwartungen des Zuschauers: Nicht nur wird zunächst der Schein der friedlichen Idylle aufgebaut, bevor die Gewalt einbricht, sondern es wird auch Bezug genommen auf die bekannten Muster der Erzählung der Gewalt.

Man könnte einwenden: Ist es konventionellerweise so, daß zunächst Gewalt angetan wird, bevor der Protagonist beginnt, sich zu wehren, erscheinen hier die Protagonisten aber hilflos und ausgeliefert; Hilfe von außen kann nicht kommen, ein Entrinnen ist unmöglich (dieses topologische Motiv der Einkerkering oder Belagerung spielt in der Erzählung der Gewalt eine große Rolle, davon war ja schon die Rede). Neu an den genannten Geschichten ist der Eindruck des Sich-nicht-wehren-Könnens der Eingeschlossenen [107].

Der Eindruck trägt, ist zu antworten. Ist es konventionelle Erzählung der Gewalt, daß jemand höchster Bedrohung ausgesetzt wird und sich unter Anwendung von Gewalt bewährt, ist die Konvention auch in diesen Filmen gewahrt. Luise Wagner-Winterhager schrieb zu FRIDAY THE 13TH und MUTTERTAG: „In beiden Fällen ist es schließlich eines der Mädchenopfer, und zwar das Mädchen, das Züge von Freiheit und Unbefangenheit am deutlichsten repräsentiert, welches den entscheidenden Schlag gegen die mörderischen Gewalten, die von der Mutter ausgehen, führt. Diese Umkehrsituation ist es, die man als Zuschauer brennend herbeisehnt: Den gewaltigen Todesstoß gegen die Mächte des Bösen, gegen diejenigen, die ohne jede Zügelung Vergewaltigungen, Morde und Grausamkeiten verüben konnten. (...) Es ist also eine junge Frau, die die Wende herbeiführt und die die böse Mutter schließlich erschlägt. Dieses Mädchen hat in beiden Filmen Züge eines Racheengels“ [108].

Racheengel: Nach dem Durchgang durch das Tal der Angst kommt die Stunde der Vergeltung und der Erlösung. Anders als in den Filmen, in denen ein einzelgängerisches Individuum als Idol von Autonomie und Potenz phantasiert werden kann, spielen letztere Filme eher mit Phantasien von „Erlösung“ und „Befreiung“.

Ältere Filme, die intensiv mit der Konstruktion einer Angstsituation und deren schließlicher Überwindung beschäftigt waren, sind zumeist Psycho-Thriller. Auch in ihnen: die Lösung vom Alpdruck erfolgt fast immer gewalttätig. „Redemption through Violence“, „Erlösung durch Gewalt“, könnte man einen Buchtitel von Slotkin variieren, um die Kernthese derartiger Geschichten zu umreißen.

Nur zwei Beispiele: In HUSH, HUSH, SWEET CHARLOTTE (1964) ersuchen die Cousine der Protagonistin und ihr Arzt, einen Schuldkomplex Charlottes so zu inszenieren, daß Charlotte schließlich psychisch zusammenbrechen muß; sie entdeckt aber den Plan und tötet das Paar. Audrey Hepburn spielte in WAIT UNTIL DARK (1967) ein blindes Mädchen, das von zwei Gangstern dazu gebracht werden soll, das Versteck einer heroingefüllten Puppe zu verraten. Auch sie kann ihre Gegner in verzweifelter Gegenwehr schließlich töten.

Fassen wir zusammen: Es war die These, daß die Hervorbringung an Bedeutung nicht ohne das Wissen des Zuschauers gelingen kann. Er bedient sich prototypischer Muster, in denen er einem Text „Sinn“ zuweisen kann. Will man sich also der kollektiven Angstvision annähern, die den neueren Erzählungen der Gewalt zugrundeliegt, kann man sich nicht nur auf die Texte verlassen, man darf sie nicht „wörtlich“ nehmen, sondern muß sie immer auf das dazutretende Leserwissen zu beziehen suchen. Der Text bzw. die Elemente des Textes werden anspielend auf Wissen bezogen, zu ganz neuen und anderen Gegenständen des Denkens weiterentwickelt, in Konstruktionen von „Sinn“ aufgeschlossen, die man dem Text selbst gar nicht ansehen kann. Will man dem auf die Spur kommen, muß man den Text lesen, wie man den Rauch dem Feuer zuordnet: als Ensemble und als Kette von *Indizien*. „Sinn“ steckt nicht im Text, genausowenig wie „Spannung“, „Überraschung“ und „Konvention“. *Das eigentliche Drama findet erst in der Rezeption statt*. Darum geht es.

## 6. DIFFERENZEN

Wir müssen uns natürlich fragen: Was ist die Moral von der G'schicht? Was vermitteln diese Filme eigentlich? Die These ist, daß man sie als Alltagserzählungen fassen muß. Dann vermitteln sie die Geltung der Alltagskonventionen, das Wunschbild befriedeter Normalität. Grenzen und Regeln werden festgeschrieben, indem sie in der Erzählung überschritten werden. Das *Wirkungsmuster* unter der Rezeption ist *die paradoxe Selbstversicherung, was als „Normalität zu gelten hat*. Diese Geschichten reden am Ende nicht so sehr von der Brutalisierung der Wirklichkeit als vielmehr davon, daß Gewalt nicht zur Tagesordnung gehört, daß es - glücklicherweise - einen Kodex von Regeln und Vorschriften, Tabus und Konventionen gibt, die die Gewalt außen vor halten.

## DER PSYCHOPATH

Die *paradoxe Doppelgesichtigkeit der Erzählung der Gewalt* ist selten thematisiert worden. Martin Scorseses Film TAXI DRIVER (1976) [109] insistiert auf dieser These. Der Show-Down ist nicht das Ende des Films, es gibt noch eine Szene danach. Doch erzählen wir der Geschichte nach.

In der Wohnung des von Robert de Niro gespielten Taxifahrers Travis hängt ein Schild, das als Motto zum Film und als Kommentar zu seiner urbanen Wirklichkeit stehen könnte: „One of these days I'm gonna desorganized.“ Die *Stadt*: Sie erscheint hier als ein Raum, der soziale Bindungen, Verpflichtungen und Zuwendungen nur noch in den *Modi der Gewalt und der Sexualität* - die so nur als eine andere Seite der Gewalt er-

scheint - möglich macht. Begierde und Geschäft schaffen letzte Beziehungen, dahinter steht nur die Einsamkeit. „Ich bin Gottes einsamster Mann,“ sagt Travis einmal. Auch da, wo andere Möglichkeiten aufscheinen (unter den Taxifahrern gibt es eine rudimentäre Kollegialität), erweisen sich die Menschen als unter dem Einfluß des Zusammenbrechens der gesellschaftlichen Bindungen stehend; die Gespräche unter den Kollegen kennen nur ein Thema: Vergewaltigung, Promiskuität, Überfälle, Angst, Mord.

Sogar in friedlich scheinenden Bürgern schlummert der Haß. Einmal wird Travis zufällig Zeuge, wie ein Bandillero einen kleinen Laden überfällt, das Geld will er. Travis erschießt ihn, er ist selbst überrascht, daß er tatsächlich bereit ist, die Waffe zu gebrauchen. Dann, in einer der verstörendsten Szenen des Films, übt der schwächliche alte Mann, der den Laden führt (konventionellerweise ein prototypisches Opfer), seine Privatrache an dem nun wehrlosen Gegner: In einem Ausbruch aberwitziger Wut, mit haßverzerrtem Gesicht, schlägt er auf die Leiche ein, ihr alles das an Zerstörungslust und unbarmherziger Rache zuwendend, was sonst nicht ausgelebt werden darf.

Travis ist im Krieg gewesen, in Vietnam [110], bevor er den Job als Taxifahrer angenommen hat. Er fährt nur nachts, und er fährt auch in Harlem oder in der Bronx, wo sich viele seiner Kollegen nicht mehr hintrauen. Mit Medikamenten hält er sich wach. Freunde hat er keine, sein einziges Freizeitvergnügen ist es, ab und zu in ein Pornokino zu gehen. Wie er von der Stadt lebt und - als Taxifahrer - die ganze Stadt sein Lebensraum ist, in dem er sich orientieren, ernähren, verteidigen muß, so ist die Stadt Objekt seines Hasses. Er hat sich eine *private Erklärung* zurechtgelegt, warum das Leben in der Stadt so wenig Solidarität, Freundschaft und Frieden zuläßt: Es ist die Stadt selbst, die die Menschen *wie ein Virus* infiziert. Das Leben auf dem Lande, in der kleinen Stadt: das ist sein gedanklicher Fluchtpunkt, da ist *die Welt noch in Ordnung*. Dem Präsidentschaftskandidaten, den er zufällig einmal mit seinem Wagen fährt, schlägt er vor: „Wenn ich durch die Stadt gehe, bekomme ich Kopfschmerzen... Der Präsident sollte die Stadt abbrennen... oder in einem großen Klo einfach runterspülen.“ Obwohl er in und von der Stadt lebt, ist es die Stadt, die ihn - wie alle anderen - kaputtmacht, diese Umgebung, die nichts Menschliches mehr zuläßt, ein feindlicher *Dschungel* (der sich vom Krieg in Vietnam unter dieser Perspektive kaum unterscheidet).

Travis beginnt, die Vorbereitungen für seine große Abrechnung zu treffen. Seine Parole: „Hier ist einer, der sich wehrt!“ Er deckt sich mit diversen Revolvern und Messern ein. Regelmäßig trainiert er sich (Konditionsgymnastik), seine Schießfertigkeiten schult er auf dem Schießstand. Am Ende steht er sich selbst im Spiegel gegenüber, versucht, Gesicht und Körper unter Kontrolle zu bekommen, führt Quasi-Dialoge. Schließlich übt er, vor dem Spiegel, die unmittelbare kämpferische Aktion. Travis steht in diesen Momenten *nur noch sich selbst gegenüber*, er spielt eine verborgene Selbstmordabsicht (als Kamikaze-Kämpfer [111]) aus. Die Bespiegelung steht am Ende eines Lebens, das ausschließlich „auf einen Punkt fixiert“ ist; Travis hat „nie eine Wahl gehabt“. Das einsame Spiel vor dem Spiegel dient nicht nur dazu, Selbstkontrolle einzuüben, sondern auch dazu, *sich selbst als das eigentliche Ziel der Aggression* auszuprobieren. Die Überwindung der Angst vor Kampf und Tod weist zurück auf Travis' Erfahrungen in Vietnam. „Du bist tot!“ sagt er zu sich selbst im Spiegel. Sein Rücken ist von tiefen Narben verunstaltet.

Bis hier ist das *Psychogramm* einer Persönlichkeit aufgebaut worden, die in sozialer Beziehungslosigkeit, mit traumatischen Erinnerungen an den Krieg und vermittelter Selbstmordabsicht in eine *Scheinwirklichkeit* abzugleiten droht. Travis antwortet auf diese Situation aber nicht mit psychischer Krankheit, sondern mit der *rituellen Vorbereitung* der „Reinigung durch Gewalt“ [112]. Er staffiert sich mit seinen Waffen aus (in einer langen, immer wieder durch meditative Pausen unterbrochenen Prozedur), schert sich kahl bis auf einen Streifen Haare mitten auf dem Kopf („Irokesenschnitt“), findet sich auf einer Wahlveranstaltung wieder, wird aber sofort von den Leibwächtern des Kandidaten entdeckt und muß fliehen. Mehr oder weniger zufällig kommt er an einem Stundenhotel vorbei, in dem ein 12jähriges Mädchen arbeitet, das er irgendwann einmal kennengelernt hat. Es folgt ein unbeschreibliches Blutbad, als Travis sich zum Zimmer des Mädchens durchkämpft. Die ganze Szene ist bestimmt durch eisige Ernsthaftigkeit, die erst gebrochen wird, als Polizisten in

das Zimmer des Mädchens strömen. Travis sitzt blutüberströmt und schwer verletzt auf dem Bett. Mit ironischem Blick legt er sich den Finger an die Schläfe und symbolisiert den tödlichen Schuß.

Danach erfolgt eine Überraschung. Nachts, Travis in seinem Taxi, Wochen sind vergangen. Travis ist zum *Volkshelden* geworden, die Zeitungen haben über ihn geschrieben, breites Publikum hat seiner Tat zugestimmt. Der psychopathische Druck, unter dem Travis vorher gestanden hat, scheint gebrochen, doch das ist nicht das Wichtige (weder für den Film noch für unser Interesse): Wichtig ist *der Widerspruch, der zwischen Travis' Geschichte und ihrer Erzählung in den Massenmedien aufklafft*. Die Motive, unter denen Travis handelte, spielen keine Rolle mehr. Sein Amoklauf (der ja inzwischen ein reales Pendant gefunden hat [113]) *wird unter die standardisierten Muster gezwungen*, die die Berichte über Gewalt regieren. Das eine hat mit dem anderen nichts zu tun; warum und wie einer zur Gewalt greift, ist etwas ganz anderes, als warum und wie einer über Gewalt erzählt. Travis' Geschichte, die er nun in den Zeitungen nachlesen kann, folgt den Mustern, denen wir oben schon auf die Spur gekommen sind: Er habe Gewalt angewendet, um Gewalt einzudämmen, um Strafe zu üben, um „Normalität“ wiederherzustellen, vor allem: um das Mädchen zu retten. Gewalt und Liebe, Action und Melodram - *das* sind Gegenstände der Erzählung der Gewalt, darüber berichtet die Massenpresse, darüber reden die Leute, das wird Stammtischgespräch.

Der Film hat ausführlich dargelegt, daß es Travis gar nicht darum ging, als konservativer Einzelkämpfer zu erscheinen oder ein Mädchen auf den Pfad der Tugend zu setzen: das waren für ihn ganz nebensächliche Motive. Sie wurden erst in der Berichterstattung über ihn erfunden. Andere fanden den Sinn in Travis' Tun.

Dieser Schluß geht direkt auf die Erzählung der Gewalt, auf ihren alltäglichen Sinn und auf die paradoxe Konsequenz einer solchen Geschichte.

## FUSSBALL

Dieser Prozeß der *Interpretation der Gewalt* ist gleichwohl nichts Besonderes, sondern alltäglicher Vorgang. Etwas geschieht, und indem ich es interpretiere, hole ich es *in den Horizont des Bekannten* ein. Das seien *Konzeptionen der Gewalt*, hatte es eingangs geheißen. Diese Konzeptionen sagen, was Gewalt ist, in welchen Mustern sie entsteht oder legitim ist, wie sie aussieht, welche Folgen sie zeitigt.

Etwas geschieht, die Interpretation folgt: Verdeutlichen wir uns diesen Prozeß an einem beliebigen Beispiel. Am 29. Mai 1985 kam es in Brüssel anläßlich des Europacup-Finales zu schweren Schlägereien zwischen italienischen und englischen Fußballfans. In den begleitenden Tumulten - Massenpanik, eine Mauer stürzte ein - kamen einige Dutzend Zuschauer ums Leben. Man beachte: In den Tumulten, und nicht etwa in den Schlägereien, gab es Tote!

Keine Geschichte, keine Erzählung der Gewalt, das ist wichtig. Erst in den Interpretationen werden die *stereotypen Modelle der Gewalt* auftreten, darf man voraussagen (denn interpretieren *muß* man das Geschehen, sonst würde man gar nichts verstehen). Tatsächlich finden wir in den Kommentaren und Beschreibungen Formulierungen über Art und Zusammenhang des Geschehens, die unmittelbar auf die Erzählmuster der Gewalt, wie wir sie oben beschrieben haben, zurückgeführt werden können.

Ein Beispiel [114]:

- Da wird der *Kontrast* zwischen Friedenserwartung und Gewalterfüllung hervorgehoben („Die Vorfreude auf Traumfußball (...) schlug unversehens in Entsetzen um“);
- die Modulation der *Zeit* (der Kommentator spricht von einem „Gewaltpotential, das überschoß wie ein Vulkan“) wird genauso benutzt

- wie die Zurückführung auf die *ikonographischen Konventionen* der populären *Apokalypsen-Darstellungen* („apokalyptische Bilder von sich bekriegenden Rowdies, berstenden Mauern und Zäunen, von leidenden und sterbenden Menschen“);
- schon in der Bezeichnung „Fußball-Massaker“ wird das *Rollengefüge von Täter und Opfer* erforderlich,
- und in der *Kennzeichnung der Täter* als alkoholisierte „Fußball-Rowdies“, die zudem „unrühmliche Vorreiter des Fanatismus“ sind, wird dann das Geschehen endgültig auf narrative Konventionen zurückgebogen;
- zwar wird zunächst *der fehlende Rahmen von Begründung* erkannt, der das Geschehen gegen die Konzeptionen der Gewalt stellt („Die Opfer von Brüssel sind nicht einmal für eine wirklich oder angeblich gute Sache gestorben“),
- doch wird dann unter Zuhilfenahme des ethologischen Konzepts „Fußball als aggressive Ersatzhandlung“ auch die *Klassifikation* des Geschehens möglich: „Dort herrschte unter dem Deckmantel des Fußballs Krieg.“

Hier schließt sich der Kreis: Gleichgültig, was im Stadion tatsächlich geschah, gleichgültig, welche einzelnen Handlungen zu welchen Effekten führten, gleichgültig, ob tatsächlich die englischen Fans die treibende Kraft gewesen sind - mit dieser Beschreibung ist das Geschehen in den Horizont des Bekannten zurückgekehrt.

Diese Überlegungen haben mit der Bewertung, der Kritik oder der Analyse des realen Geschehens nichts zu tun, und sie sagen auch nichts aus über Betroffenheit oder Trauer. Sie geben vielmehr einen Hinweis, daß die Konzeptionen der Gewalt, wie wir sie in populären Filmen beobachtet haben, auch zur Bewältigung der eigentlichen Realität genutzt werden. Erst mit der Gewalt in vertrauten Horizonten können wir umgehen.

Warum glauben wir eigentlich, wir hätten etwas erklärt oder verstanden, wenn wir sagen: „Die Gewaltbereitschaft englischer Fußballfans ist angesichts der Situation arbeitsloser Jugendlicher in England nicht überraschend“?

## ANMERKUNGEN

\*Ohne die Geduld und Gesprächsbereitschaft aller meiner Freunde hätte diese Studie nicht entstehen können. Besonderer Dank gilt Herbert Seliger-Mühl, der die Anregung für die Untersuchung gab und eine Erstfassung des Manuskripts mit zahllosen Anmerkungen übersäte. Mit Norbert Neumann habe ich nicht nur anregende Gespräche geführt, sondern auch ein Seminar an der Universität Münster veranstaltet, in dem wir uns der erziehungswissenschaftlichen Aspekte der „Lust am Entsetzen“ zu vergewissern suchten. Reinhard Westendorf, Frank Rietbrock und Hasko Schneider kommentierten und kritisierten die jetzt vorliegende Endversion der Untersuchung. Joachim Heilemann stellte Videoaufzeichnungen, Cornelia Weitere von der THORN EMI, Albrecht K. Baier von der Marketing Film und Robert Fischer die Abbildungen zur Verfügung.

[1] Eine andere Thematik wird in den „Psychopathie“-Geschichten abgehandelt, in denen es um Normalbürger geht, die plötzlich Amok laufen. In diesen Filmen geht es weniger um die Legitimität von Gewaltanwendung als vielmehr um die Rekonstruktion der psychologischen Hintergründe des „Umkippens“. Vgl. dazu meine eigenen Ausführungen zur Geschichte der Psychopathie im Film sowie die dort angegebene Literatur (Wulff 1983: 192-225). Dass diese Thematik auch heute noch geht, darf bezweifelt werden; die Psychopathen in HALLOWEEN (1978), HALLOWEEN II (1981) oder auch schon in THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE (1974) übernehmen die Funktionsrolle von Zombies oder Vampiren; auch TAXI DRIVER (1976) geht weiter und thematisiert das Motivproblem selbst; andere neue Varianten der Psychopathie-Thematik gehören ganz anderen Genres an, nutzen den Psychopathen also nicht mehr als Figur der Erzählung der Gewalt. Die Veränderung von Funktionsrollen betrifft auch andere Genres; zum Polizeifilm schreibt Paterson (1982: 96) am Beispiel von DIRTY HARRY (1971): „The deliberate lack of depth in his characterization makes him seem nearly inhuman, a kind of gothic monster more like a wild beast or a force of nature than a person.“

[2] Diese Standardfigur bleibt auch dann gewahrt, wenn am Schluß einer Geschichte deutlich wird, dass „das Böse noch in der Welt“ ist. Zunächst einmal ist „Alltag“ wiederhergestellt, die Gefahr ist im Moment gebannt. Filme, die nicht mit der Re-Etablierung von „Alltag“ enden, sind sehr selten und bedürfen dann der Begründung. Zu diesen Filmen gehört

IL GRANDE SILENZIO (1968), zu dem sein Regisseur Sergio Corbucci äußerte: „Diesen Film habe ich Luther King, Che Guevara, Bob Kennedy und all denen gewidmet, die ermordet worden sind und deren Tod in jedem Fall zu etwas gedient hat, und wenn nur dazu, die Gewalttätigkeit zu verdämmen.“

Ähnliche Überlegungen finden sich auch bei Gérard Lenne (1970), der den Horrorfilm auf zwei Grundmuster zurückführt: (1) ein außergewöhnliches Element - ein Monster, ein Verrückter, ein a-normales Ereignis - dringt in die „normale Welt“ ein; (2) ein vom Menschen Geschaffenes wendet sich gegen ihn selbst. In beiden Grundmustern wird Normales mit Anormalem konfrontiert; die Aufgabe des Helden ist es, die aus dieser Konfrontation entstehende Gefahrensituation zu meistern und das Anormale zu besiegen. Auch Lennes Überlegungen laufen also darauf hinaus, dass die Re-Etablierung normaler Verhältnisse das implizite Ziel der Handlungsstruktur ist.

[3] Nur zwei von einigen anderen prototypischen Geschichten: Der „American Monomyth“ handelt von einer Gemeinschaft, die Probleme hat; dann kommt ein Fremder, hilft der Gemeinde bei der Lösung ihrer Probleme und verläßt sie wieder; vgl. dazu Jewett & Lawrence (1977a); als ein Beispiel vgl. die Analyse, die Jewett & Lawrence (1977b) zu ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (1975) gemacht haben.

Ein anderer stereotyper Plot ist die „Regeneration through Violence“ (Gesundung durch Gewalt), insbesondere in der Realisierung als folgende Mustergeschichte: Jemand wird entführt, konvertiert zu seinen Entführern, wird befreit und konvertiert auf die andere Seite zurück; vgl. dazu Slotkin (1973) sowie Mechling (1979), die diesen Mythos in der Berichterstattung über Patricia Hearst nachzuweisen versucht; ein klassischer Film nach diesem Modell, in dem der Grenzübergang mehrfach, teilweise freiwillig, teilweise erzwungen erfolgt, ist Arthur Penns LITTLE BIG MAN (1970).

[4] Vgl. dazu exemplarisch Seesslen (1985).

[5] Vgl. hierzu auch die These, die Robin Fox in seinem Artikel „The violent Imagination“ (in Marsh & Campbell 1982: 6-26) vertritt: „The problem for the species is not violence itself. (...) The problem lies with the capacity of the human imagination to create its encompassing, consummatory systems with violence as their focus and purpose. We call these systems battles, wars, progroms, feuds, conquests, revolutions or whatever, and therefore what we must withstand is that the problem is not violence, but war; the problem is not aggression, but genocide; the problem is not killing, but battle. And into the organization of war, of battle, of genocide, goes far more by way of imaginative energy than physical violence“ (14). Vgl. dazu auch die wichtigen Überlegungen in Glucksmann (1971: 51ff), der das Verhältnis abgebildeter zu realer Gewalt zu problematisieren sucht; in Übernahme einer These John Caweltis schreibt er: „the western is a structure, a flexible pattern whose typical elements are stock characters, situations and plot-line. The viewer does not respond to a violent episode as such, or to a random accumulation of these episodes, but to a code, according to which each scene must happen in its pre-ordained time and place“ (1971: 52). Zu dieser These - dass erzählte Gewalt in einem jeweiligen Genre einen eigenen „frame of reference“ besitzt und nicht mit der baren Abbildung von Gewalt verwechselt werden dürfe - vgl. auch Warshow (1971).

[6] Die in diesem Gedankenexperiment angedeutete Heterogenität des Wissens über Gewalt könnte sich in einer Untersuchung in verschiedenen Differenzierungen niederschlagen. Entgegen Fraser (1974:15), der von einem eigenen „genre of violence“ spricht, müßten die verschiedenen Formen der Gewaltanwendung und die verschiedenen Muster der Gewaltentstehung in verschiedenen Genres kontrastiert werden; vgl. dazu Glucksmann (1971: 48) sowie die dort angegebene Literatur. Zur historischen Variation der Gewaltdarstellung finden sich unten einige Bemerkungen und Details; eine differenzierte Geschichte der Gewaltdarstellung steht bis heute aus; vgl. dazu z.B. Witcombe (1975), der behauptet, der „neue Gewaltfilm“ sei realistischer als der klassische; als Untersuchung des Epochenstils der Gewaltdarstellung im „film noir“ kann Baxter (1976) gelten. Witcombe (1975: 41) versucht, die Geschichte der Gewaltdarstellung mit der *Geschichte der Jugendkultur* in Verbindung zu bringen: „Each age throws up its own type of violent movie, its own genre“. Vgl. dazu auch Glucksmann (1971: 55), der *entwicklungspsychologische Stufen* mit Präferenzen für jeweilige Genres und Stoffe zu verbinden sucht - „the problems typical of different age groups find their appropriate films“. Sowohl Witcombe wie Glucksmann bleiben den Beweis für ihre Thesen allerdings schuldig.

Den Sammelbegriff „Gewalt“ sollte man nach Glucksmann (1971: 15) in „violence“, „brutality“ und „combat“ aufschlüsseln; ergänzend dazu müßte man auch „sadism“ von „violence“ trennen. Cunningham (1981: 356) schlägt eine Taxonomie vor, in der die Rolle der Gewalt nach den Dimensionen „impersonal/personal“ und „integrative/disintegrative/disintegrative-integrative“ differenziert wird; Witcombe (1975: 11) sucht „realistic or topical violence“ von „psychic or timeless /iolence“ zu unterscheiden. Eine interessante Differenzierung wäre *nationalen Stilen* zu widmen - unterschiedlichen Mustern der Gewaltdarstellung im amerikanischen, französischen, englischen usw. Film. Auf alle diese Differenzierungen wird im folgenden verzichtet - weil es hier um die Untersuchung diskursiver und narrativer Muster geht, die sich in verschiedenen Genres, nationalen Stilen, Altersstilen etc. nachweisen lassen; auf Ausnahmen, abweichende Genres etc. wird im Einzelfall hingewiesen.

[7] Derartige Endzeit-Ambientes sind in den letzten Jahren zu einem feststehenden Topos geworden - oft als Handlungsraum für Geschichten „nach der Bombe“. Vgl. dazu z.B. MAD MAX (1978), MALEVIL (1980), MAD MAX II

(1981), *PARASITE* (1982), 2019 - *DOPO LA CADUTA DI NEW YORK* (1982), *LE DERNIER COMBAT* (1982/83); als ältere Beispiele vgl. z.B. *THE BED-SITTING ROOM* (1968) oder *THE OMEGA-MAN* (1971). Als - allerdings völlig unanalytischen und unkritischen Überblick über „Endzeit-Filme“ - vgl. Seesslen (1985). Zur Vorgeschichte vgl. Blumenberg (1983). Vgl. d.w. die „special section“ „How Hollywood learned to Start worrying and hate the bomb“ in: *American Film* (8, 1982, 1: 57-71). Als ein - etwas veralteter - Überblick über die Motivgeschichte des atomaren Krieges vgl. Shaheen (1978).

Diese Endzeitdarstellungen stehen natürlich in der Tradition der Darstellung der Apokalypse, sie können als profane Variationen der Apokalypsenmotivik angesehen werden; vgl. dazu Frank (1982: 180), der populäre Belege für Apokalypsendarstellungen seit 1806, filmische Belege ab 1916 aufreißt. Vgl. dazu auch Hans Magnus Enzensbergers These, dass die Apokalypse Aphrodisiakum und Angsttraum, Ware und Metapher sei: „Sie ist allgegenwärtig, aber nicht 'wirklich': eine zweite Realität, ein Bild, das wir uns machen, eine unaufhörliche Produktion unserer Phantasie, die Katastrophe im Kopf“ (in: *Kursbuch* 52, 1978: 1).

[8] Vgl. zu dieser stereotypen Konstellation Menville & Reginald (1977: 77ff).

[9] Vgl. dazu Seeslen (1985: 60), der eine ähnliche These vertritt und einige Beispiele nennt. Diese Neuinterpretation steht im übrigen in der Tradition der Darstellung von Wissenschaft im Film: Nahezu alle Bereiche von Wissenschaft stellen sich in den populären Genres als ambivalent bewertet heraus - sowohl als „faszinierend“ wie als „gefährlich“, sowohl als „fortschrittlich“ wie als Bedingung von Herrschaft. Zu dieser Ambivalenz und zur stereotypen Figur des „mad scientist“ vgl. Wulff (1983: 241-248).

[10] Zu den populären Konzeptionen, Geschichten und Schlagzeilen, die mit dem Stichwort „Bermuda-Dreieck“ verknüpft sind, vgl. Berlitz (1975; 1979) und Prachan (1982). Eine Kombination der Bermuda-Dreieck- und Atlantismotivik lag im übrigen auch schon *WARLORDS OF THE DEEP* (1978) zugrunde.

[11] Die Atlantis-Motivik hat als „reale Fiktion“ immer wieder Anlaß zur spekulativen Ausbeutung gegeben. Die Tradition reicht bis in die griechische Antike zurück, doch beginnt die neue Rezeption wohl erst Ende des 19. Jahrhunderts, als Jules Verne seinen *Capitain Nemo „20000 Meilen unter dem Meer“* diverse Abenteuer erleben ließ und 1882 das pseudowissenschaftliche Buch „*Atlantis: The Antidiluvian World*“ von Ignatius Donnelly auf den Markt kam und ein großer Erfolg wurde. Seitdem hat das Interesse an Atlantis-Geschichten kaum abgenommen - im Grenzbereich von Spekulation und Fiktion, Geschichte und Parapsychologie. Heute finden sich im „Verzeichnis lieferbarer Bücher“ unter dem Stichwort „Atlantis“ etwa 20 Verweise auf deutschsprachige Bücher; als Überblicke über den Bestand populären Wissens über „Atlantis“ können Berlitz (1976), Muck (1978) und Ramage (1982) angesehen werden.

Auch der Film hat sich schon früh - und immer wieder - dieser Motivik angenommen. Im Überblick (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): *ATLANTIS* (1913); *L'ATLANTIDE* (1921); *DIE HERRIN VON ATLANTIS* (1932); *SIREN OF ATLANTIS* (1947); *ANTINEA, L'AMANTE DELLA CITTA SEPOLTA* (1960/61); *ATLANTIS, THE LOST CONTINENT* (1961); *CITY UNDER THE SEA* (1965); vgl. neuerdings vor allem die Filme Kevin Connors, die mehrfach die Atlantis-Motivik variiert haben: *THE LAND THAT TIME FORGOT* (1975); *THE PEOPLE THAT TIME FORGOT* (1977); *WARLORDS OF THE DEEP* (1978). Vgl. dazu auch das amerikanische Serial *THE UNDERSEA KINGDOM* (1936) sowie den Fernsehfilm *THE AMAZING CAPTAIN NEMO* (1978). Zur Geschichte der filmischen Behandlung der Atlantis-Motivik vgl. Menville/Reginald (1977: 25ff, 70) und Solomon (1978: 76-77).

Poetologisch ist Atlantis oft als Gegenwelt zur menschlichen Gesellschaft gefaßt, womit zugleich die Möglichkeit gegeben ist, Variationen von Gesellschaftsordnungen erzählbar zu machen. Tatsächlich haben einige der Filme des Korpus Atlantis als matriarchalischen Kontinent gezeichnet (der dann - genreüblich - durch den männlichen Helden „erlöst“ wird). *ATLANTIS INTERCEPTORS* ist in dieser Hinsicht undeutlich; andeutungsweise wird aber klar, dass die Atlantiden von einer Priesterkaste regiert werden. *ATLANTIS INTERCEPTORS* steht in vielerlei Weise in der Tradition: Der Führer der Atlantiden ist eine Frau; die atlantische Macht ist im Innern der Insel konzentriert; „Atlantis“ wird in Verbindung mit „Strahlen“ - Radioaktivität - gesehen; die Atlantiden haben Hightech-Wissen von anderer Art als die Industrienationen; etc. Viele Einzelheiten der Darstellung von „Atlantis“ haben im übrigen im Genre des Sandalenfilms Vorbilder. Als ein älteres Beispiel und Vorbild ungenauer Genrezugehörigkeit von *ATLANTIS INTERCEPTORS* vgl. vor allem *IL GIGANTE DI METROPOLIS* (1961).

[12] Vgl. dazu Rodi (1975).

[13] Einige Filme, die „New York“ in diesem Sinne zum Gegenstand hatten: *THE FRENCH CONNECTION* (1971); *TAXI DRIVER* (1976); *THE WANDERERS* (1978); *WARRIORS* (1979); *ESCAPE FROM NEW YORK* (1980); *THE BRONX* (1981); *SIEGE* (1982); *I CAVALIERI DI BRONX* (1982); 2019 - *DOPO LA CADUTA DI NEW YORK* (1982).

Strick (1985: 11) nennt diese Versionen der Großstadt „fantasies (...) of con-centration camp cities“. - Die rechtlosen Zustände in den New Yorker Straßenschluchten gemahnen an die Zeiten, Handlungsräume und narrativen Muster des

Western - und das Fernseh-Serial EIN SHERIFF IN NEW YORK überträgt pünktlich Handlungsmodelle des Western unmittelbar in die urbane Realität New Yorks. Vgl. zum Thema auch das immer noch erfolgreiche Serial KOJAK.

Zum allgemeinen Phänomen der symbolischen Interpretation von „Stadt“ vgl. Wohl/Strauss (1957/58), die allerdings die Verbindung Stadt-Gewalt nicht erwähnen. Zu dieser Interpretation vgl. White/Averson (1972: 257-258) - die Beispiele stammen aus dem Anfang der 1970er Jahre; vgl. dazu auch Witcombe (1975: 34), der die These vertritt, dass Anfang der 1930er Jahre die Stadt als „Ort der Gewalt“ den Wilden Westen ablöste.

Zum allgemeinen Phänomen „Großstadt“ und der darin möglichen sozialen Beziehungen vgl. Biro (1982: 57ff, passim); sie spricht von „isolating and atomizing tendencies of the big city“ (69) und resümiert in Anlehnung an Untersuchungen Georg Simmels: „Thus, independence teams up with defenselessness, freedom with the most complete loneliness. And below the smooth surface of indifferente and tolerance flow streams of emotions and threatening feelings that may break the surface at any time“ (70). Die Unberechenbarkeit der Stadt und der Verhaltensweisen sowie der Psychologie ihrer Bewohner eröffnet Möglichkeiten der mythischen Interpretation dieses Lebensraumes: „The true territory of myth has remained the big city, the jungle of the metropolis“ (84). Die Argumentation Biros: Die Großstadt schafft besondere Lebensbedingungen, die in bestimmten Geschichten ausgedrückt werden; diese Geschichten nehmen mythisches Denken wieder auf. Entgegen Biros Schluß wird hier davon ausgegangen, dass große Städte kulturelle Einheiten sind, die durch Geschichten exemplifiziert werden; umgekehrt müssen die Großstadt-Geschichten die besonderen soziologischen, sozialpsychologischen, architektonischen usw. Gegebenheiten der Großstadt berücksichtigen. Dabei fällt auf, dass neben New-York-Modellen, in denen Gewalt, Promiskuität, Korruption etc. vorherrschen, auch andere „Versionen“ von New York vorliegen und in Geschichten abgearbeitet werden (Sozialisation und Jugend in New York wie in NEXT STOP, GREENWICH VILLAGE (1975) ODER FAME (1979); ALLTAGSLEBEN WIE IN AN UNMARRIED WOMAN (1977); Alltag von Minoritäten wie in HESTER STREET (1974); usw.). Demzufolge spielt „Gewalt“ nicht in allen Interpretationen von „New York“ eine zentrale Rolle.

[14] Die Instrumente der Gewalt verdienen eigene Überlegungen. Vgl. dazu Alloways These, dass der Western Entwicklungen der neueren Waffentechnologien schon in den 1950er Jahren reflektiert habe (Alloway 1971: 39); vgl. d.w. Coulteray (1965: 33-37) zu Schwertern, (1965: 37-39) zu Pfeilen, (1965: 39-47) zu Feuerwaffen im Film; vgl. auch das umfangreiche Bildmaterial im Appendix seiner Untersuchung. Vgl. dazu auch Witcombe (1975: 21): „If gunmen (im neuen Western der 1970er - Jahre, HJW) got uglier and truer to life, so, too, have their weapons.“ Vgl. auch Witcombes Bemerkungen zu Schwertern und Messern, die „older and more mystical associations than guns“ trügen (23ff).

[15] Das Vorbild sind Kampfwagen, wie sie aus Wagenrennen in BEN HUR (1959) und anderen Historienfilmen bekannt sind.

[16] Motorrad-Gruppen und Rocker-Motivik bilden einen relativ geschlossenen und eigenständigen Traditionszug in der Wiedergabe jugendlicher Subkulturen. Die Rocker-Motivik ist dabei von Anfang an mit der Gewalt-Motivik verbunden gewesen; vgl. dazu insbes. Cohen (1972), der über die „Erfindung“ der Rocker berichtet. Filme zum Thema sind seit den 1950er Jahren nachweisbar; vgl. dazu THE WILD ONE (1953) - die bis heute variierte Geschichte einer Motorradbande, die Provinzstädte überfällt, findet sich schon in diesem frühen Beleg; vgl. d.w. THE WILD ANGELS (1966), HELL'S ANGELS (1969) und insbesondere natürlich EASY RIDER (1969), die positive oder ambivalente Bilder der Rocker zeichnen. In der Regel allerdings erfüllt der Rocker die Funktionsrolle des Bösewichts, gegen den man sich zur Wehr setzen muß; ein repräsentativer neuerer Film des Motivkreises ist DANGER (1984), in dem eine Moped-Gang ein kleines Städtchen überfällt, dessen Bewohner terrorisiert, die Frauen vergewaltigt usw. - bis sich die Bürger zu wehren beginnen. Vgl. d.w. MAD MAX (1978) als eine futuristische Variation der Rockermotivik.

[17] Belege für die mimischen und gestischen Besonderheiten von Mördern und die daraus ableitbare Gefühlskälte, Emotionslosigkeit und erwartbare Rücksichtslosigkeit finden sich in zahlreichen Genres. Zum einen sind natürlich die *Psychopathen* so inszeniert; vgl. dazu Wulff (1983: 192-199). *Androiden* haben kein Ausdrucksgebaren; man denke an Yul Brunner als amoklaufenden Roboter in WEST WORLD (1972) und in FUTUREWORLD (1976); neuerdings nutzen Filme wie BLADE RUNNER (1982) oder THE TERMINATOR (1984) die Ausdruckslosigkeit des Androiden zur Erzählung „kühler“ SF-Geschichten. Die *Konvertiten* in INVASION OF THE BODY SNATCHERS (1977) tragen einen dauernd-ungerührten Gesichtsausdruck. Erinnert sei schließlich an den katatonen Tonus, der in zahlreichen *Kung fu-Filmen* sowohl die körperlichen Übungen wie auch die Kämpfe auszeichnet; zum Kung fu-Film vgl. Glaessner (1974), Kaminsky (1976: 56ff) und Kühn (1983); zum „Martial Arts“-Genre, das die Kung fu-Filme umfaßt, vgl. Mintz (1978). Erwähnt sei schließlich, dass der Eindruck der Ausdruckslosigkeit auch durch *Maskierung oder Vermummung* erweckt werden kann; man denke an die zahlreichen Ku Klux Klan-Auftritte, aber auch die Vermummung der Ninjas im Eastern-Film oder die der psychopathischen Killer in THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (1974), MUTTERTAG (1980) oder HALLOWEEN II (1981).

[18] Sarris (1978: 122): „An unperson is a creature whose murder causes exultation without any complicating feelings of pain, loss, or waste.“ Vgl. dazu d.w. die lesenswerten Überlegungen, sie Sarris zu dem Phänomen anstellt, dass man

sich den Tod Dutzender von „Unpersonen“ ungerührt anschauen kann, ohne dass dabei besondere Gefühlsregungen induziert würden (1978: 121-122).

[19] Es stehen also Modelle der Angstbewältigung zur Diskussion. Seeßlens These, wir seien von einer „Moral der Produktion zu einer Moral des Konsums gelangt“ (1985: 57), führt in die Irre. Denn die Moral, die im „gothischen Horrorfilm“ aus den Geschichten abgeleitet werden kann, unterscheidet sich nicht oder nur minimal von der Moral der neueren Geschichten der Gewalt, des Horrors und des Schreckens. Vgl. dazu auch Steinborn (1979: insbes. 7), dessen Behauptung, im neueren Film werde der Tod außerhalb seiner „Geschichte“ dargestellt, also ohne Nennung des „Wer, Wen, Warum“, so nicht zu halten ist: zum einen - das zeigen alle Beispiele, die in diesem Essay genannt sind - werden sehr wohl Vorgeschichten, Anlässe, Motive und Nachgeschichten erzählt; zum anderen sollte Steinborn einkalkulieren, dass immer dann eine Vorgeschichte ausgelassen werden kann, wenn sie stereotypisiert ist, also als Wissen des Zuschauers vorausgesetzt werden kann. Eines der Beispiele, die Steinborn nennt, ist ASSAULT ON PRECINCT 13 (1977) - die Erschießung einer Gruppe von Jugendlichen ganz am Anfang des Films; aus dem Off berichtet ein Radiosprecher vom Geschehen. Die Vorgeschichte kennt man, weiß man, erkennt man auch wieder (außer Steinborn): das ist die Thematik zahlloser Filme über Jugendgangs und Polizei gewesen. Stimmt also die Voraussetzung nicht, kann auch die Schlußfolgerung schwerlich zutreffen: Steinborn setzt das Auslassen der Geschichte des Todes als eine Form der Inhumanisierung des Todes an.

[20] Diese These - dass der Tod von Filmfiguren grundsätzlich funktionalisiert wird im Blick auf den Text, auf die Erzählung - steht in striktem Gegensatz zu Steinborns Behauptung, der Tod stehe im neueren Film außerhalb von Kontexten; vgl. dazu Steinborn (1979: 7). Zum „Tod“ im Film vgl. d.w. Frey (1980) zum Sterben im Film des Dritten Reichs; zu den ideologischen Konstruktionen, die den Tod im nazistischen Film begleiten, insbesondere zu der Verbindung von erotischen und thanatologischen Momenten, vgl. neben Friedländer (1984) auch Horak (1981); zu den Todesinszenierungen des japanischen Kinos vgl. Hervo (1980).

[21] Erinnert sei an die melodramatische Interpretation des Todes als erotischer Vollzug („Liebestod“, „Todeshochzeit“); ein Beispiel ist DUEL IN THE SUN (1946) - am Ende des Films fügt sich das Paar in einem Schußwechsel gegenseitig tödliche Verwundungen zu; sie versinken in einer letzten Umarmung, bevor sie sterben. Vgl. zum Tod im Film auch Coulteray (1965: 31-67) sowie Sobchack (1976).

[22] Vgl. Graham (1983:59ff), der eine Interpretation SHANES vor dem Hintergrund der populären Mythologie der „American Frontier“ vorstellt: „in the 1960s American films came more and more to portray the last geographic frontier as a place of certain death“ (59).

[23] Vgl. Champlin (1977: 94).

[24] Vgl. Warshow (1971: 131-132) sowie Wulff (1983: 201-202).

[25] Vgl. Warshow (1971: 132). Vgl. dazu auch Alloway (1971: 42), der die These vertritt, dass der Gangster „tends to function as a dark side of big business“; auch er insistiert also auf der zeitgenössischen oder modernen Interpretation des Gangsterfilms. Zu den Veränderungen in der Darstellung des Gangsters Ende der 60er Jahre vgl. French (1967/68) und Farber (1968). Zu „the criminal assaint“ vgl. Fraser (1974: 21ff).

[26] Arnheim (1977: 136).

[27] Ebd., 137; Hvhg. HJW.

[28] Alloway (1971: 37): „a death is better than a scratch, just as love is better than kindness in terms of narrative situations“.

[29] Insbesondere solche Gruppen sind durch Konvention geschützt, die sich nicht wehren können - neben den Kindern gehören dazu auch Greise und Behinderte. Vgl. dazu die folgende Bemerkung von Champlin (1977: 98): „Violence visited on those unable to defend themselves (the bound, the sleeping, those - as here (in THE HUNTING PARTY, 1971, HJW) - too distant to see the enemy) is, I've always felt, the hardest for audiences to cope with.“ Zum konventionellen Schutz der Wehrlosen vgl. auch Biro (1982: 88) und Fraser (1974: 72-73).

[30] Vgl. dazu die psychoanalytischen Bemerkungen in Dervin (1980: 126-129).

[31] Vgl. Lorenz (1943).

[32] Es gibt zwei nennenswerte Varianten: die eine betrifft die kleine Gruppe (meist Soldaten oder Agenten), die in einen umgrenzten Bereich eindringen muß, um dort einen Auftrag auszuführen; ein einziges Beispiel; WHERE EAGLES DARE (1968) ist die Geschichte einer englischen Spezialeinheit, die einen amerikanischen General aus einem deutschen Militärgefängnis befreien soll. Die andere Variante findet sich in zahlreichen Geschichten aus dem Fantasy-Bereich, in denen das „Böse“ in einem zentralen Ort konzentriert ist; zu diesem Typus gehört nicht nur „Der Herr der Ringe“, sondern z.B. auch THE DARK CRYSTAL (1982).

[33] Exemplarisch dazu THE STEPFORD WIVES (1975), INVASION OF THE BODY SNATCHERS (1977) und THE THING (1981) - in diesen Filmen geht es um die Replikation von Menschen zu Wesen einer anderen Gattung; und: die Replikanten sind von den Originalen praktisch nicht zu unterscheiden.

[34] Vgl. dazu Reisz (1953), Jensen (1971/72), Wead (1974) und Wolfe (1976). Vgl. aber auch McConnells Bedenken, dass die Herleitung dieser Stoffe und Erzählungen aus der paranoiden Haltung der 1950er Jahre nicht ausreiche, um die „Horror“ produzierenden Eigenschaften der Texte ausreichend beschreiben zu können; vgl. zum prototypischen Beispiel des THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954) die Analyse in McConnell (1975: 135-136), in der der Film sowohl unter existentialistischen Gesichtspunkten zu fassen versucht wird wie aber auch als eine Realisierung psychoanalytischer und sozialisationstheoretischer Mythen: „It is a horror story whose true theme is the refusal of heroism, a story of battle against the monstrous almost without battle (...) the central evasion of energy, the central fear of the life-force itself which underlies the witch-hunts and HUAC purges“ (144).

Zum besonderen Topos der Invasion aus dem Weltraum, der in den 1950er Jahren häufig variiert wurde, vgl. Luciano (1983/84), der die Filme des Korpus nach archetypischen Mustern zu analysieren sucht.

Für die nach wie vor gegebene Aktualität der Themen und Konstellationen der 1950er-Jahre-Paranoia spricht auch die Neuverfilmung einschlägiger Stoffe - THE THING (1981) oder INVASION OF THE BODY SNATCHERS (1977) sind Remakes von Filmen aus den 1950er Jahren.

[35] Eine Statue mit beweglichen Augen fand sich auch schon als Abbildung des titelgebenden Gottes in ZARDOZ (1973).

[36] Seesslen (1985: 55).

[37] Zum Katastrophenfilm vgl. *Spielfilme im Deutschen Fernsehen ARD* (1984: 51-58); Alemanno (1975) versucht eine poetisch-ideologiekritische Analyse; vgl. dazu auch Fauritte (1982) und Guiducci (1980). Vgl. auch Champlins Anmerkung: „whatever you see on the screen in those films is less affecting than the uncomfortable powers of implication the films have. If you live in an earthquake country you cannot escape the memory of those queasy, terrifying moments when nothing stood still“ (1977: 96). Zwar betrifft die zerstörerische Kraft der „Naturgewalten“ nicht die gewalttätige Interaktion, doch gehören Erdbeben und Flutkatastrophen, Waldbrände und Schiffsuntergänge zum weiteren Umfeld der Erzählungen der Gewalt: *die Gewalt selbst ist eine solche urtümliche Kraft, die das Zivilisatorische und Kulturelle untergehen läßt*.

[38] Vgl. Seesslen (1985: 58) zu anderen melodramatischen Konfigurationen des klassischen Horrorfilms.

[39] Über die Tatsache, daß es hier vor allem ein einzelner Held ist, der Kopf und Kragen riskiert, um die anderen zu retten, wird hier hinweggesehen. Man kann das als eine besondere Gruppenstruktur ansehen, wenngleich die Zentrierung auf einen einzelnen Helden genrekonform ist; die genaue Untersuchung muß aber einer „Soziologie der sozialen Beziehungen im Film“ vorbehalten bleiben. Es sei aber darauf hingewiesen, daß sich derartige Gruppenstrukturen auch in anderen Genres (wie z.B. im Katastrophenfilm) finden.

[40] Ganz ähnliche stilistische Verfahren hat Ridley Scott auch in THE DUELISTS (1976) angewendet.

[41] Ähnliche dramaturgische Mittel verwendete Peckinpah in STRAW DOGS (1968), THE GETAWAY (1972) usw. In CONVOY (1976) stehen die gleichen dramaturgischen Mittel in anderen Kontexten und haben ganz andere Effekte.

[42] Seymour (1980: 115): „This is a technique which rapidly shifts us from one perspective to another, forcing us to see from two different angles of vision and directing us toward two distinct modes of response, and it has, therefore, a curious, contradictory, even some-what paradoxical effect.“

[43] Zur Gewaltdarstellung insbesondere in THE WILD BUNCH vgl. Seymour (1980: 113-120). Blum (1970: 31) schreibt zur Zeitlupendarstellung: „The slow-motion camera allows time for the details to be observed, and gives a balletic quality intended to be beautiful. The camera does not portray the death of people we have come to know and therefore to sympathize with. Instead it captures the awful beauty of a murderous dance and exalts it.“ - Slow-motion

als Mittel der Gewaltdarstellung findet sich im übrigen schon in Lindsay Andersons THIS SPORTING LIFE (1962) - mit der Konsequenz, daß die vorher in Normalgeschwindigkeit als „Sportszenen“ charakterisierten Rugby-Spiele als schwere Arbeit, Quälerei und erbarmungswürdige Schlägerei ausgewiesen werden. Auch hier verändert sich durch die Manipulation der Abbildungszeit der Modus des Abgebildeten. - Zeitlupendarstellungen von Gewaltszenen sind spätestens seit Arthur Penns BONNIE AND CLYDE (1967) sehr häufig nachzuweisen (dort: am Schluß des Films, die „Hinrichtung“ des Gangsterpaares). In Penns LITTLE BIG MAN (1970) wird während eines Massakers in einem Indianerdorf der Mord an der Frau des Protagonisten durch den Übergang zu Slow-motion akzentuiert. Michelangelo Antonionis ZABRISKIE POINT (1970) endet mit der Sprengung einer Villa, die für „Macht“, „kapitalistische Gewalt“ u.a. steht; die Explosion der Villa wird in starker Zeitlupe aus verschiedenen Perspektiven gezeigt; dann werden Zivilisationsgüter wie Fernseher und Kühlschränke gesprengt; dies wird in extremer Zeitlupe abgebildet und erfährt dadurch einen Übergang zu hoher Abstraktheit. In extremer Zeitlupe zerplatzt auch der Kopf des Geheimdienstchefs Childress (in Brian de Palmas THE FURY, 1978); fast alle Filme de Palmas enthalten Szenen in Zeitlupentechnik.

[44] Wie weit diese Manipulation der Zeitabbildung bzw. der dadurch induzierten Erlebnisweisen des Zuschauers mit den physiologischen Reaktionen in Stress-, Angst- und Aggressionssituationen in Verbindung gebracht werden kann, sei hier dahingestellt; es ist aber aus der einschlägigen Forschung bekannt, daß in solchen Situationen eine starke psychologische Fixierung auf gegenwärtiges Geschehen physiologisch vorbereitet wird. - Zum Kontrast von Alltags- und Gewaltzeit vgl. auch Willis (1979: 60).

[45] Truffaut (1975: 269). Vgl. zur gleichen Szene auch Biro (1982: 131), die sie unter dem Stichwort „pregnant moment“ notiert und festhält: „the means of intensification is the technique of retardation, resulting in a more powerful message“. Vgl. dazu auch Witcombe (1975: 50).

[46] Alloway (1971: 22, 25): „Cutting like this creates a different space and, indeed, a different time from that produced by the maintenance of continuous action. (...) The recent film of stepped-up violence relies on cutting, so that a gunfight, for instance, becomes an anthology of stances, wounds, falls“. Vgl. dazu auch Mintz (1978: 179-180), die am Kung-fu-Film ähnliche Beobachtungen macht. Vgl. dazu aber auch Brodys These, daß der Eindruck von „Realistik“ „stemmed from the vividness and bloodiness of the image“ (Brody 1977: 119) - die sicherlich in dieser Absolutheit nicht stehen gelassen werden kann.

[47] *Journal Film* 8, 1985: 15.

[48] Huizinga (1956: 15); vgl. zum folgenden auch Huizingas Bemerkungen zu „Spiel und Kampf“ (46-47) und das Kapitel „Spiel und Krieg“ (90-105).

[49] Ebd., 16.

[50] Eine Untersuchung der zu festen Redewendungen eingefrorenen sprachlichen Beschreibungen der Gewalt, der Angst, des Entsetzens usw. wäre auch unter dem Aspekt des „Zeiterlebens“ oder - allgemeiner - der „Zeitkomponente“ interessant: Denn auch hier scheint die Manipulation der Zeit eine wichtige Rolle zu spielen. Man spricht sowohl von „starrem Entsetzen“ wie aber auch von einer „Explosion“ von Gewalt. Der Gegenstand ist m.W. bislang noch nicht bearbeitet worden.

[51] Vgl. dazu meine eigenen Untersuchungen zur Realitätskonstruktion in THE SHINING (Wulff 1985).

[52] In ähnlichen szenischen Kontexten stehen die „Schock-Bilder“ in den Filmen Roger Cormans; auch in seiner Inszenierungsweise wird zunächst Aufmerksamkeit stimuliert und Phantasie in Gang gesetzt, bis dann das „Bild des Schreckens“ die Auflösung bringt und zumindest diesen Spannungsbogen schließt. - Mit der Dramaturgie des „Schock-Bildes“ operierte im übrigen auch schon der Italo-Western - ohne daß damit behauptet sein soll, das sei für die Erzählweise der Italos in ähnlicher Weise zentral gewesen wie für neuere Action- und Horrorproduktionen; für den Italo-Western war die Inszenierung von Gewalt Mittel zu einem arideren Zweck, die Gewalt war nicht das Problem. Zu den Verbindungen zwischen Italo-Western und Samurai-Film vgl. Alloway (1971: 22); vgl. d.w. Staig/Williams (1975), die den Italo-Western als „Oper“ zu interpretieren suchen.

[53] Truffaut (1975: 275).

[54] Es ist nicht nur die visuelle Qualität des Duschenmordes, die ihre irritative und ausstrahlende Funktion begründet, sondern auch die Tatsache, daß die scheinbare Protagonistin - die konventionellerweise das Ende des Films überlebt - stirbt; vgl. dazu Harris/Lasky (1979: 225); vgl. auch Fraser (1974: 73-74), der das Überraschende der Ermordung der Heldin aus dem „Wechsel des plots“ abzuleiten versucht: der Diebstahl scheint keine Rolle mehr zu spielen, und die

Heldin „reinholt“ sich auch im wörtlichen Sinn. - Zum allgemeinen Prinzip von Pro- und Antagonist vgl. Champlin (1977: 93-94); zu den Kennzeichnungen von „good guys“ und „bad guys“ im Italo-Western vgl. Kaminsky (1976: 50-51); zur Wandlung des Revolverhelden im amerikanischen Western vom „ethical killer“ zum desillusionierten Realisten vgl. Witcombe (1975: 16, 20-21). - Auch DRESSED TO KILL (1980) enthält in der Mitte des Films einen Protagonistenwechsel. IL GRANDE SILENZIO (1968) endet, ähnlich wie MCCABE AND MRS. MILLER (1970/71) und andere Spätwestern nicht mit dem Tod des Ant-, sondern des Protagonisten. Der Gangsterfilm operiert konventionellerweise mit dem Tod des Protagonisten, auch dann noch, wenn er als Sympathieträger fungiert; der überlebende oder in Freiheit entkommene Gangster-Protagonist wie in THE GETAWAY (1972) bildet eher die Ausnahme. - Im klassischen Hollywoodkino war der (nicht-melodramatische) Tod von Protagonisten aufgrund von Zensurbestimmungen nahezu ausgeschlossen; vgl. dazu z.B. Hitchcocks SUSPICION (1941), der eigentlich mit dem Mord an der Protagonistin enden sollte; vgl. dazu Truffaut (1975: 131-132); man denke auch an Fritz Längs THE WOMAN IN THE WINDOW (1944), der das schlimme Ende der Geschichte als Traum entschärft.

[55] Vgl. dazu die wichtigen Notizen, die Ernst Bloch im „Prinzip Hoffnung“ zu „Erwartungsaffekten“ gemacht hat (1970: 121-128).

[56] Vgl. zusammenfassend Mayer (1979).

[57] Viscontis Film stellt Gewalt in den Kontext einer exemplarischen Erkundung der Geltung moralischer Kategorien, wie sie insbesondere in der christlichen Lehre gefordert werden. Die didaktisch-diskursiven Aspekte des Films dürfen nicht übersehen werden. In der Beschreibung aus Gregor/Patalas' „Geschichte des modernen Films“: „in der Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Charaktere, der Brüder Simone und Rocco, des Gewalttätigen und des Heiligen (sic!), sucht Visconti eine Antwort auf die Frage nach dem richtigen sozialen Verhalten des einzelnen in der modernen Gesellschaft zu geben... [Das Ergebnis:] die Haltung des Verzeihens und der Milde ist in der heutigen Welt nicht mehr am Platze, will Visconti sagen; er erweist es durch die Handlung, in welcher Roccas Selbstlosigkeit immer neue Katastrophen heraufbeschwört, und er läßt am Ende Giro, den jüngeren Bruder, aussprechen: ‚Simones Schlechtigkeit ist ebenso schädlich wie die Güte Roccas. Rocco ist ein Heiliger; aber in der Welt, in der wir leben, darf man nicht immer vergeben; in der Gesellschaft, die die Menschen geschaffen haben, gibt es keinen Platz mehr für Heilige wie ihn.‘“

[58] Burch (1972: 47-48).

[59] Wieder finden sich hier stereotype *topographische Muster*, die in diese Prozesse eingebunden sind. Einige Fälle: einer biegt von der Hauptstraße ab und betritt einen engen Gang zwischen zwei Häusern; ein kleiner Junge klettert in eine Höhle hinunter; und dann ist da „the pea-brained blonde who inevitably goes prospecting in the cellars of the castle where she is spending the night, quite as if she herself had never seen a horror movie in her life“ (Fraser 1974: 71). Die wenigen Beispiele zeigen schon, daß es immer wieder die Bewegung von Protagonisten in unerkanntes Terrain ist, das sie für die Begegnung mit dem Entsetzlichen oder der Gefahr vorbereitet: da verläßt einer die alltägliche Oberfläche, die alltägliche Sicherheit und Ruhe; er wird konfrontiert mit dem Unausweichlichen, dem Monster, dem Mörder oder anderem, und er muß sich bewähren, bevor er wieder zur Oberfläche zurückkehren darf. Die Struktur der Alltagserzählung selbst liegt den Konventionen der Inszenierung der Zuschauererwartungen zugrunde, soll das heißen; würde der Alltag nicht verlassen, und würde jenseits des Alltags nicht das Entsetzliche warten: dann würde sich die Erzählung nicht erfüllen können.

Zum Sonderfall „labyrinthischen Wahrnehmens“, das in zahlreichen „horriblen“ Funktionen verwendet werden kann, vgl. Wulff (1985: 19-24).

[60] In älteren Horrorfilmen fällt auf, daß es ein Ensemble von Bildern und Umgebungen gegeben hat, die wohl vor allem eine Funktion hatten: überhaupt nur anzuzeigen: „Dies ist Horror!“ So, wie der Eiffelturm Paris anzeigt, indizieren die ersten Bilder von Roger Cormans THE PIT AND THE PENDULUM (1961) einen Ort des (Film-)Horror - das hochaufgerekte Schloß über den Klippen, unter denen die Brandung tost; der Garten mit abgestorbenen und spinnwebumhüllten Bäumen; die Treppe in den alten Keller; usw. Dieses Ensemble von Horror-Anzeichen ist heute außer Kraft gesetzt und indiziert eher das Genre als den Grusel des Zuschauers; man versteht die Anzeichen noch, aber sie lösen kein wohliges Schaudern mehr aus.

[61] Untersuchungen zu den diffusen Evokationen, die durch derartige „Symbole“ ausgelöst werden, sind bislang völlig unzureichend. Vgl. als eine erste Exploration in dieses Gebiet Rabbow (1966), der sich u.a. der Hakenkreuzsymbolik widmet (66-88), die populären Verwendungen dieser Symbolik in Texten wie CLASS OF 1984 aber gerade wieder ausspart.

Zur Nazi-Emblematik und ihrer Verwendung im Anti-Nazifilm vgl. Horak (1984: 371-376); Horak versteht diese Emblemata als „genrespezifische Symbolik“ - das trifft die Phänomenologie derartiger Erkennungs- und Wiedererkennungszeichen aber nur zum Teil: Ein Genre konventionalisiert oder konstituiert Symboliken, die auch außerhalb des

Genres vorkommen; die signifikative Funktion der genannten Symbole (prototypische Kleidungsstücke wie Stiefel und Koppel, daneben Hakenkreuze, Bilder etc.) außerhalb von genregebundenen Erzählungen wird dagegen heterogene Konventionalisierungen hervorrufen, so daß von einer eindeutigen Funktion eines Symbols, wie es in einer Genreerzählung vielleicht vorkommen mag, nicht mehr die Rede sein kann. Vgl. auch die Anmerkungen Alloways (1971: 37) zum Aussehen von „male heroes“.

[62] Ueding (1973: 159).

[63] Zur realen Gewalt in der Schule vgl. Baker/Rubel (1980); die Aufsätze des Sammelbandes untersuchen das ganze Spektrum der Gewaltanwendung in der Schule bis hin zum Vandalismus. Was auffällt, ist die Tatsache, daß die empirischen Befunde nicht mit der erzählten Gewalt in der Schule übereinstimmen. Vgl. auch Willis (1979: 14), der bemerkt, daß die Kultur englischer Arbeiterjugendlicher vor allem „in ihrer sensationsträchtigen Form als Gewalt und Disziplinlosigkeit in der Schule wahrgenommen wird“ - auch dies ein Fall von Differenz zwischen Realität und Meinung.

[64] „Identifikation“ kann natürlich nicht allein an dem Fakt begründet werden, daß mit Norris die Schule kennengelernt wird. Das hängt sicherlich sehr stark daran, daß Norris in einen Konflikt hineingezogen wird (als „Opfer“), dem er nicht gewachsen zu sein scheint. Auch die Kennzeichnungen der Stegman-Gruppe, das Unbegreifliche ihrer Handlungen, hat in diesem Rahmen Sinn; denn: „while they pose, vandalize and brutalize, the audience is forced to identify more and more with the teacher and his growing frustration and rage“ (Malone 1982: 542) - wobei allerdings die Anmerkung gestattet sei, daß „frustration and rage“ Erfindungen des Zuschauers (bzw. des Rezensenten) sind. Das bestätigt aber eher die These als daß es sie zurücknehme. Dennoch ist Skepsis angebracht; als der Film 1982 in Cannes gezeigt wurde, erzeugte er die gegensätzlichsten Reaktionen. Vor allem solidarisierten sich jugendliche Zuschauer mit der Gang. Gesetzt, daß dieses nicht ein Akt der Provokation war, sind auch andere Identifikationen möglich.

[65] In einer Schule, in der allem Anschein nach kein Unterricht mehr möglich ist, stellt sich ein Lehrer der Situation und bringt es fertig, aus wilden und bewaffneten Jugendlichen annehmbare Schüler und Jugendliche mit domestizierten Umgangsformen zu machen: das ist die Geschichte von *THE BLACKBOARD DJUNGLE* (1955), einem klassischen Schulfilm, den Halliwell treffend „classroom melodrama“ nennt. Anders als in *CLASS OF 1984* greifen die pädagogischen Maßnahmen noch; wenn der Lehrer nur den richtigen Ton und die richtigen Themen findet: dann kann „Schule“ geschehen, erfolgreich angewendete Schule. Allerdings: Auch in *THE BLACKBOARD DJUNGLE* muß sich der Lehrer dem eigenen Gewaltpotential stellen; Glenn Ford in der Rolle des Lehrers schlägt einmal einen Schüler nieder - zu seinem eigenen Erstaunen; erst nach dieser Tat wird er von den Schülern respektiert. Die Beziehung des Lehrers zur Gewalt bleibt also ambivalent (und kann sicherlich bezogen werden auf die „kulturelle Interpretation der Gewalt“, die für die amerikanische Gesellschaft Geltung besitzt); vgl. dazu Gerson (1968). Zum Problem Schule-Gewalt vgl. auch die gesellschaftspolitische Parabel *KLASSENFEIND* (1982/83).

[66] Diese Argumentationsfigur ist nicht identisch mit der des „Killing kills“, die für den Tod des Gangsters schon eingeführt wurde: Ist die extensive Anwendung von Gewalt für den Gangster eine Bedingung, um überhaupt Karriere machen zu können, ist das Verhältnis hier anders: die Gewaltanwendung zerstört die Lehrerrolle von vornherein.

[67] Jugendbanden als gesellschaftliche Gegenwelten und als ein Potential von Gewalt, Zerstörung, Unruhe usw. darzustellen, ist spätestens seit Stanley Kubricks Gewaltabhandlung *A CLOCKWORK ORANGE* (1972) nichts Neues mehr. Einige Beispiele aus letzter Zeit: *THE WANDERERS* (1978); *WARRIORS* (1979); *I CAVALIERI DI BRONX* (1983). Vgl. auch *THE NEW KIDS* (1985), der von zwei Schülern erzählt, die sich gegen eine Jugendgang zur Wehr setzen müssen, die ihre Schule terrorisiert.

Zum allgemeinen Bild von ‚Kindheit‘ und ‚Jugend‘ im Film vgl. die umfangreiche Filmographie in Goldstein/Zornow (1980). Zur Vorgeschichte der neueren Jugend-Darstellungen vgl. McGhee/Robertson (1982), die das Film-Bild jugendlicher Sub- oder Gegenkultur seit den 1950er Jahren beschreiben; vgl. dazu auch White/Averson 1972, 157ff). Scott (1983) gibt einen aktuellen, wenn auch sehr knappen Überblick über die Gesamtgeschichte des Motivs.

Die Jugend-Gewalt-Thematik kann wiederum verbunden werden mit der oben (Anm. 13) schon dargestellten Interpretation von „New York“ als Stadt der Gewalt; vgl. Sobchack (1982) zur unmittelbaren Vorgeschichte der (filmischen) New Yorker Jugendbanden und ihrer Kämpfe. - Zu den realen sozialpädagogischen Problemen, aber auch zur Kultur New Yorker Jugendbanden vgl. John Galeas „Youth Gangs of New York“ in Marsh/Campbell (1982, 215-228).

[68] Sontag (1981: 82). Zur „Krebs“-Metaphorik vgl. neben Sontag (1981: 69ff) auch Link (1984: 13-14).

[69] Seesslen (1985: 57) vertritt die These, daß die „Ästhetik des Scheußlichen“ aus der Punk-Kultur abgeleitet werden könne. Demzufolge wäre *CLASS OF 1984* nicht nur abgebildeter Punk, sondern selbst ein Produkt von Punk.

Abgebildete Punk-Motive finden sich auch in *NEW YEAR EVIL* (1980).

[70] Akte der Selbstzerstörung sind konventionellerweise als Indikatoren pathologischen Verhaltens eingesetzt worden: Einer, der sich selbst Schmerz zufügt oder verstümmelt, ist als „psychisch krank“ oder „gestört“ anzusehen; vgl. dazu Wulff (1983). Sofern diese Akte überhaupt adressiertes Verhalten sind, handelt es sich um „Hilferufe“. Das ist in CLASS OF 1984 anders: Stegmans Verhalten ist eindeutig adressiert und kommunikativ. Das Problem bleibt: *was kommuniziert er damit?*

[71] Im Film gehören Ratten natürlich zur Grundausstattung horroraktiver Räume. Als zentrale Figuren wurden Ratten in WILLARD (1970), BEN (1971), IZBAVITELJ (1977) und RATS - NOTTE DI TERRORE (1984) verwendet. Als Indikatoren von Tod, Pest, Endzeit sehr bewußt eingesetzte Ratten finden sich in Herzogs NOSFERATU - PHANTOM DER NACHT (1978). Tritt einmal eine zahme Ratte auf - wie in MORITZ, LIEBER MORITZ (1978) -, dann ist das bislang immer ein Indiz für „Abweichung“, „geistige Verwirrung“ oder „Psychopathie“.

[72] Für die Rezeption sind offenbar viele der Muster der Gewaltdarstellung, die CLASS OF 1984 verwendet, so ungewohnt oder als insignifikant unterdrückt, so weit im Bereich des Verbotenen und Unzulässigen, daß es zu bemerkenswerten Umstellungen und Vereinfachungen kommt. Betrachtet man *Rezensionen* des Films (und Rezensionen sind ja immer auch Reaktionen auf die Erzählung eines Films), dann fällt auf, daß die Komplexität der Gewaltmotive des Films rigoros unterdrückt wird; er wird zum Repräsentanten von „Selbstjustizfilmen“ (so explizit im *Filmdienst* 35, 1982: Nr. 23740); „...bis sich ein Lehrer zur Wehr setzt“, heißt es in der *Filmfaust* (7, 1982/83, 31: 18-19). Auch Malone reduziert in seinen Überlegungen den Film auf ein einfaches Protagonist-Antagonist-Muster (1982: 542). Er übersieht in dieser Beschreibung ganz und gar, daß Stegmans Aktionen immer stärker adressiert sind, daß Norris „frustration and rage“ zwischenzeitig ablegt (und „Herr der Lage“ ist); usw. Diese Beobachtungen sprechen für den *Schematisierungszwang*, der die Textrezeption dominiert: Trifft der Rezipient auf Erzählmuster, die ihm bekannt sind, erkennt er sie wieder; ungewohnte Strategien und Stoffe des Erzählens müssen dagegen erst mühsam erworben werden und sind auf Anhieb nicht sprachlich zu fassen - also wird man auf Vertrautes zurückgreifen, soll man einen solchen Text beschreiben. Noch ein zweites fällt auf: die vorschnelle Abwendung vom Text. Kann der Text schnell einem Prototyp oder Stereotyp zugeordnet werden, und ist dieser/dieses auch noch mit einer festen Bewertung verknüpft: dann resultiert Abwendung, das gefaßte Urteil bestätigt sich immer nur selbst. Dabei spielen natürlich auch Tabu-Grenzen eine Rolle. Vgl. dazu den folgenden Erfahrungsbericht aus der *Medien praktisch* (2, 1984: 7): „Die Lehrerin, die den Film nicht kannte, erwartete einen modernisierten Aufguß von Käutners FEUERZANGENBOWLE und willigte ein (CLASS OF 1984 im Unterricht zu zeigen, HJW). Groß war allerdings ihr Entsetzen, als sie den Streifen in der nächsten Stunde wenige Augenblicke angeschaut hatte: eine Orgie von Gewalt und Brutalität flimmerte über den Bildschirm. Abrupt brach die Lehrerin das grausame Schauspiel ab.“ - Kein Kommentar.

[73] In der Zeitschrift *Cinema* (8 (= 63), 1983: 48) heißt es zu diesem Stichwort: „Filme der kochenden Volksseele“ - so könnte jenes Genre überschrieben werden, das vorhandene oder vermeintliche öffentliche Empörung über gesellschaftliche Mißstände aufgreift und ausbeutet. Allerdings mit der wichtigen Einschränkung, daß diese Mißstände auf „zu weit gehender“ Liberalisierung und Sozialisierung basierten. Mit anderen Worten: wenn das alttestamentarische ‚Auge um Auge...‘ umformuliert wird in gesellschaftliche Fairness gegenüber einem gesellschaftlich Unfairen. Daß dann ein Mörder ein Mensch ist, mit dem Recht, als solcher behandelt zu werden, ist für viele Mitmenschen nur schwer einsehbar. Und wenn ein Krimineller zum Nutznießer dieser rechtsstaatlichen Fairness wird, kocht eben der Volkszorn.“ Anlaß dieser Darstellung war der Film TEN TO MIDNIGHT (1982), in dem Charles Bronson einen Polizisten spielt, der einem sadistischen Mörder nachjagt, dem nichts nachzuweisen ist.

[74] Insbesondere im Western ist diese Inhaltsfigur häufiges Thema der Erzählung gewesen. Beispiele erübrigen sich.

[75] Dieses Dilemma ist keine Erfindung des Kinos, sondern natürlich der Bezugspunkt von Auseinandersetzungen, die realer Gewalt gewidmet sind. Ob es um Ausschreitungen bei Demonstrationen, RAF-Terror in Deutschland oder IRA-Anschläge in England geht: das Gewalt-Dilemma ist so grundlegend, daß es immer eine Rolle spielen muß.

[76] Beides aus *Poetik und Hermeneutik* (6, 1975: 557, 567).

[77] Die Zerstörung von Dingen als Stellvertretern von Personen ist sehr verbreitet; vgl. Wulff (1983: 230-235) zum Stichwort „symbolischer Mord“. Erwähnenswert ist auch Stricks These, daß die Zerstörung der dinglichen Umwelt eine intensivere Repräsentation von Gewalt sei als die Abbildung unmittelbarer körperlicher Gewalt: „...for the filming of the St. Valentine's Day Massacre (in SCARFACE, 1932), Hawks shows the shadows of the victims, but it's a wall that we watch receiving the impact. It's as though our main target is always the environment, as if crime and punishment emerged from the brickwork; we get far more satisfaction from seeing the place blown apart (and more of an itch to join in) than from seeing even Peckinpah's elegiac bloodshed in THE WILD BUNCH, where the first extended machine-gun sequence simply peppers the Mexican decor“ (1985: 9).

[78] Daß das „Umkippen“ Norris‘ mit der Vergewaltigung und Entführung seiner Frau ausgelöst wird, ist eine sehr alte und gebräuchliche Motivation für Gewaltausübung - man denke an DEATH WISH (1975) und die verwandten Filme (vgl. unten, Anm. 79). Gewaltbereitschaft, wenn es um die Verteidigung der Frau geht, findet sich in allen Genres, sogar im Slapstick; man denke etwa an Buster Keatons BATTLING BUTLER (1926) oder an die grandiose Wasserschlacht am Ende von Harold Lloyds MOVIE CRAZY (1932).

[79] Ohne daß es der erste Film gewesen wäre, der diesem Motiv folgt, hat dennoch DEATH WISH (1975) fast so etwas wie ein neues Genre begründet: die prototypische Geschichte eines Mannes, der blutige Selbstjustiz übt (der Familienvater Paul Kersey ermordet neun New Yorker Straßenräuber, nachdem diese seine Frau und Tochter mißhandelt haben). Ein Vorläufer ist THE HUNTING PARTY (1971), in dem Gene Hackman einen Ehemann spielte, der mit einem weittragenden Gewehr die Männer erschöß, von denen er annahm, daß sie seine Frau entführt hätten. Auch im Western hat das Motiv zahlreiche Vertreter. Einige neuere Filme: NIGHT OF THE JUGGLER (1979) - ein Vater befreit im Alleingang seine entführte Tochter; DEATH WISH II (1982) folgt fast der gleichen Handlung wie der Vorläufer; vgl. d.w. EVIL THAT MEN DO (1983) und EXTERMINATOR II (1984). Eine Sondergruppe bilden die Filme, in denen Frauen die Rache selbst in die Hand nehmen; vgl. dazu LIPSTICKS (1975); JESSI‘S GIRLS (1979); ANGEL OF VENGEANCE (1980); SUDDEN IMPACT (1983); AVENGING ANGEL (1984).

[80] Untersuchungen zur Gewaltrezeption haben diese Begründung immer wieder bestätigt: Dargestellte Gewalt erscheint dann akzeptabel, wenn sie legitimiert ist. Vgl. dazu Glucksmann (1971); Brody (1977: 55, passim).

[81] Auch Psychopathen wie die Mörder aus den beiden HALLOWEEN-Filmen (1978, 1981) sind inzwischen auf solche tautologisch begründete Gewalttrollen zurückgeführt worden. Für die Entwicklung der filmischen Konzeptionen der Psychopathie bedeutet das eine Ausdifferenzierung: Will man diese Varianten als Neuinterpretationen der älteren Vorstellung „gefährlicher Irrer“ nehmen, so stehen daneben, in anderen Genres, andere Versionen der Psychopathie, die aus psychologischer oder soziologischer Analyse der Bedingungen der Psychopathie hergeleitet werden. Zur Geschichte der Psychopathie im Film vgl. Wulff (1983: 200-229). Vgl. dagegen aber Wagner-Winterhager (1984: 360-362), die in Gewalt-Videos das Muster der psychopathischen Mutter entdeckt, das schon in den 1950er Jahren in der Darstellung der Psychopathie eine wichtige Rolle gespielt hatte; vgl. dazu Wulff (1983: 207f); zu den Mutter-Funktionen im klassischen Gangsterfilm vgl. Baxter (1976: 26). Neuere Beispiele, in denen psychopathische Mütter auftreten, sind FRIDAY THE 13TH (1979), DON‘T GO IN THE HOUSE (1979) und MUTTERTAG (1980).

[82] Erinnert sei auch an THE BIG HEAT (1953), in dem ein Gangster seiner Freundin brühendheißen Kaffee ins Gesicht gießt und ihre linke Gesichtshälfte verunstaltet. In CHINATOWN (1974) schlitzt ein psychopathisch distanzierter Gangster dem Detektiv die Nase auf und warnt ihn, sich weiter mit „der Angelegenheit“ zu befassen. Diese Liste ließe sich verlängern; insbesondere als psychopathisch gekennzeichnete Gangster haben häufig ihre Psychopathie mittels demonstrativer Gewalt ausgedrückt.

[83] Vgl. dazu Fraser (1974: 22ff).

[84] Vgl. dazu Frasers Überlegungen zu der nach wie vor wirksamen Irritation, die von den Nazi-Verbrechen ausging (1974: 83ff, passim); vgl. hierzu vor allem Friedländer (1984), der sich intensiv mit den Problemen der wissenschaftlichen und ästhetischen Verarbeitung des Nazismus auseinandersetzt; vgl. darüber hinaus Karl Heinz Bohrsers bis heute unerledigte Überlegungen zur Auflösung der Differenz zwischen der Realität und dem Ästhetischen: „Der Terror kennzeichnet heute keinen Ausnahmezustand mehr, sondern den Alltag. Dieses Element des Terrors ist unausweichlich und seine Sublimierung durch Literatur und Kunst vollzieht sich nicht mehr als Ablenkungsmanöver, sondern als seine Potenzierung. (...) genau aus solch neuartiger Wahrnehmung ergibt sich folgerichtig, daß der ästhetische Gegenstand den noch immer ihm bis zur Stunde anhaftenden schönen Schein verliert und nichts anderes mehr darstellt als die intensivste Vorstellung von dem, was ist“ (1970: 34). Vgl. dazu auch Artauds Programmatik eines „Theaters der Grausamkeit“; als einen Übertragungsversuch dieses ästhetischen Programms auf den Film vgl. Blum (1970).

[85] Milgram (1974) ist immer noch der beste Interpret seines eigenen Experiments. Milgram inszenierte selbst einen Film zu seinen Experimenten; er wurde unter dem Titel OBEDIENCE (A FILMED EXPERIMENT) 1965 copyrighted und wird von der New York University Film Library verliehen. Der Bayerische Rundfunk produzierte 1970 einen Film über die Experimente (ABRAHAM - EIN VERSUCH; Regie: Hans Lechleitner); vgl. dazu die Begleitmaterialien, die die Landesbildstelle Berlin zu dem Film zusammengestellt hat. In I... COMME ICARE (1979) findet sich eine ausführliche Darstellung der Milgramschen Versuchsanordnung; sie dient dort zur Illustration von „Herrschaft“.

[86] Entnommen dem *Kursbuch* (60, 1980: 43).

[87] Das Max-Planck-Institut München wiederholte das Milgramsche Experiment mit deutschen Versuchspersonen. Die Ergebnisse bei der Versuchsanordnung - „Lehrer“ und Versuchsleiter in einem Raum, die Äußerungen des „Schülers“ werden akustisch übermittelt -: „85% aller Lehrer gingen bis 450 Volt. 74% fühlten sich für das, was sie taten, nicht verantwortlich. 70% glaubten, der Schüler sei mindestens bewusstlos, 15% meinten, er sei bereits tot. 40% waren nicht einmal nervös (...) und nur 15% der Lehrer weigerten sich im Verlauf des Versuchs weiterzumachen“ (entnommen den Begleitmaterialien zu ABRAHAM - EIN VERSUCH).

[88] Hier ist eine Zwischenbemerkung nötig: Der *Sportfilm* handelt häufig von Gewaltanwendung, ohne daß Affektbeteiligung im Spiel sein muß; es ist vielmehr gerade umgekehrt die Tatsache, daß einer z.B. im Boxkampf Wut und Haß und Widerstand gegen schlechte Lebensverhältnisse auslebt, die einen Zugang zur „Botschaft“ dieser Filme gestatten: wo also keine affektive Beteiligung nötig ist und einer dennoch sich gefühlsmäßig engagiert - dort darf der Zuschauer vermuten, daß der Gegenstand der Gefühle (ihre „Intention“) nicht der Gegner im sportlichen Kampf ist, sondern daß dieser nur Stellvertreter für etwas ist außerhalb des Ringes.

Die Affektfreiheit des Spiels bleibt auch dann gewahrt, wenn - vor allem in Endzeit- und Zukunftsfilm - Gesellschaften gezeigt werden, die neue *Gladiatorenkämpfe* kennen, Überlebensspiele mit Kämpfen bis aufs Messer. Zwei Beispiele: In 2019 - DOPO LA CADUTA DI NEW YORK (1982) wird eine Endzeitgesellschaft vorgeführt, deren größtes Freizeitvergnügen Autocrash-Rennen sind; einzige Spielregel: Gewonnen hat, wer sämtliche Mitglieder der gegnerischen Fahrercrew getötet hat. Auch ROLLERBALL (1974/75) spielt in ferner Zukunft, 2018: „Rollerball“ ist eine Mischung aus Hockey, Football, Motorradrennen und Skateboard-Fahren; eine schwere Eisenkugel muß in einen Trichter bewegt-gerollt werden; Spielregeln gibt es keine, alles ist erlaubt; zur Ausrüstung der Spieler gehören schwere, mit Eisendornen gespickte Handschuhe.

Man denke in diesem Zusammenhang auch an fiktive *Überlebensspiele* nach dem Muster von „Das Millionenspiel“: LA DECIMA VITTIMA (1965) spielt im Jahre 2066; das neue Gesellschaftsspiel: ein Computer bestimmt Opfer und Täter; die Regeln sind streng festgelegt; wer den falschen ermordet, wandert ins Zuchthaus; wer den richtigen tötet, erhält eine Prämie; jeder kann zehnmal mitspielen. PUNISHMENT PARK (1971) ist die Bezeichnung eines 80km langen Wüstenstücks, in dem zu langen Gefängnisstrafen Verurteilte ihre Freiheit wiedererlangen können - wenn sie in drei Tagen ein gesetztes Ziel erreichen, ohne von den Sonderkommandos der Polizei erwischt worden zu sein. In dem ARD-Fernsehspiel DAS MILLIONENSPIEL (1970) sowie in der französischen Verfilmung des gleichen Stoffes LE PRIX DU DANGER (1982) gewinnt ein Kandidat des Fernseh-Millionenspiels eine Million Mark in bar, wenn er sieben Tage lang drei Killern, die ihn töten wollen und sollen, entkommen kann; zum Echo der Ausstrahlung vgl. Beaugrand (1971), der u.a. einige Zuschauer zitiert, die sich „für die nächste Folge“ melden wollten. Man denke auch an Altmans QUIN-TET (1979): „Quintett“ ist der Name eines mysteriösen Spiels, dessen Verlierer sterben müssen.

[89] DER FAN (1982) thematisiert das groteske Verhältnis zwischen Idol und Idolisierendem in einer kannibalischen Zuspitzung. Zum gleichen Thema vgl. auch THE FAN (1981). Man denke aber auch an die Redewendung „Ich hab‘ dich zum Fressen gern!“

[90] Wenige Beispiele: THE FRENCH CONNECTION (1971); DIRTY HARRY (1971); NIGHTHAWKS (1980); LE MARGINAL (1983); LA BALANCE (1983); SHARKY‘S MACHINE (1983); SUDDEN IMPACT (1983).

[91] „Professionalität“ spielt als eine sehr wichtige Qualität in allen möglichen Genres der Erzählung der Gewalt eine zentrale Rolle - sowohl auf der Seite der Prot- wie auf der der Antagonisten. Einige Beispiele, in denen Hauptfiguren als „Profis“ gekennzeichnet sind: THE DAY OF THE YACKAL (1972); 48 HOURS (1982); SHARKY‘S MACHINE hat den signifikanten deutschen Verleihtitel SHARKY UND SEINE PROFIS (1983); ESCAPE FROM NEW YORK (1980); LE SAMOURAI (1967); LE PROFESSIONEL (1981).

[92] Patterson (1982).

[93] Ebd., 103: „They (i.e. die Filme Eastwoods, HJW) depict a reality close enough to the lives of the audience to allow them an intensely satisfying imaginative experience, but far enough from them that the true locus of economic, social, and political power never is identified or questioned. The audience is allowed a phantasy of revolt, a dream of recapturing autonomy, but no general critique of authority is made and no call for its transformation is issued.“

[94] Beispiele: LE SAMOURAI (1967); DIRTY HARRY (1971); TAXI DRIVER (1976); LE MARGINAL (1983). Vgl. dazu auch Coulteray (1965: 138), der „Isolation“ als Motiv des Sadismus faßt - was allerdings wohl nicht auf die Einsamkeit der Protagonisten der genannten Filme übertragen werden darf.

[95] Vgl. Alloway (1971: 39). Champlin (1977: 95) nennt „violence as a rite-of-passage to manhood“ eine „simple-minded message“. Vgl. dazu auch die zahllosen Beispiele aus dem Western-Genre, in denen aus Jungen Männer werden, wenn sie Gewalt anwenden; häufig werden die Jungen gleich wieder zum Opfer der Initiation: sie legen sich mit zu star-

ken Gegnern an und kommen um; gerade diese Umkehrung stellt aber die intime Verbindung zwischen „Held“ und „Gewalt“ unter Beweis. Vgl. dazu auch Roth (1983), der „rites of separation“, „rites of transition“ und „rites of incorporation“ zu unterscheiden sucht, sowie Kaminsky (1976: 48f) zur Verbindung sexistischer und narrativer Momente im Italo-Western.

Gewaltausübung von Frauen ist zum einen sehr selten; vgl. Alloway (1971: 145ff) zu Frauenrollen in den 1940er und 1950er Jahren sowie Roth (1983: 43) zu Frauen in den Filmen John Fords. Üben Frauen tatsächlich Gewalt aus - zumeist in Notwehr -, ist dies kein Akt der Befreiung, sondern belädt die Täterin mit „Schuld“.

[96] Vgl. dazu Grahams Bemerkung zu den Helden von Peckinpahs *THE WILD BUNCH* (1968): „Their obvious despair over the staleness of frontier myths and the power of corporate and commercial reality, their very awareness of being trapped in a nightmare of conformity and alienation, make the ‚Peckinpah violence‘ so much more understandable - and inevitable“ (Graham 1983: 69).

[97] Entnommen Willis (1979: 59-60). Vgl. dazu auch Willis‘ weiterführende Analyse zum Zusammenhang dieses Bildes von „Männlichkeit“ und den damit verbundenen Vorstellungen „manueller Produktion“, „Körperlichkeit“ etc. in Willis (1979: 218-227). Vgl. dazu auch die Shellstudie zur „Jugend ‘81“, in der einige andere semantische Prozesse angesprochen sind, mit denen eine soziale Konstruktion von „Identität“ hervorgebracht wird, die wiederum zur Interpretation abweichenden jugendlichen Verhaltens genützt werden muß; vgl. z.B. Fischer (1982: 467ff) zu „jugendlichem Anarchismus“, (557ff) zu „Regelverletzungen“, usw.

Zu verschiedenen kulturellen Konzeptionen von und Einstellungen zu Gewalt-Abbildungen vgl. auch Brody (1977: 116ff), der einen Literaturbericht über englische Untersuchungen gibt, die durchweg bestätigten: „black as well as white boys from poorer homes all found film violence more acceptable, more realistic and more enjoyable than middle-class boys“ (117).

Die klassenspezifische Interpretation von „Gewalt“ führt natürlich auch zu einer Ausdifferenzierung der Genres; vgl. dazu z.B. Kaminskys Behauptung: „The Kung fu hero (...) is invariably a lower-class working figure who has no extended interest in society. His motives are all personal, familial, and the tools available to him are never guns and seldom swords, which are a class above him, but his own body and perhaps a club, shaft or crude blunt weapon“ (Kaminsky 1976: 61). Vgl. dazu auch Kaminskys Überlegungen, warum die Kung fu-Filme seinerzeit beachtliche Erfolge insbesondere bei schwarzem Unterschichtpublikum gewesen sind (62f, passim). Vgl. d.w. Howitt/Cumberbatch (1975: 128-129).

[98] Vgl. dazu oben, Anm. 3.

[99] Vgl. Sayre (1982) als Überblick.

[100] Vgl. Wulff (1983: 230ff).

[101] Vgl. Farber (1968); French (1967/68); Wulff (1983: 215ff).

[102] Dieses Muster lag schon Alfred Hitchcocks *THE BIRDS* (1962) zugrunde.

[103] In *CLASS OF 1984* charakterisiert Corrigan die Situation an der Schule als: „Wir befinden uns im Kriegszustand!“

[104] Zit. n. *Cinema* (Hamburg) (5 (= 8)), 1985: 38). Die Kontrastbildung von friedlichen und gewalttätigen Zuständen kann auch zum Kompositionsprinzip erhoben werden; *CLASS OF 1984* z.B. folgt über weite Strecken dieser Sequenzbildungsregel.

Das Prinzip findet sich aber natürlich nicht nur im Film, sondern auch in der Kolportageliteratur; so ist Karl Mays „Waldröschen“ nach einem immer gleichen Schema komponiert: „Auf eine die sanften Affekte auslösende idyllische Gartenszene folgt mit greller Dissonanz eine spannungshaltige Kampfszene, in der es um Leben oder Tod des Helden geht“; dem Kampf folgt wieder eine Situation der Entspannung; usw.; vgl. dazu Ueding (1973: 151ff).

Kontrast zwischen Friedlichkeit und Gewalt bzw. der Erwartung von Friedlichkeit und Gewalt ist das dramaturgische Prinzip, das den lebensweltlichen Kontrast der beiden Sphären - diesseits und jenseits der Regulierungen des Alltags - für die Erzählung nutzbar macht. Zu dieser Dramaturgie der Kontraste und Gegensätze gehören auch schon die Titel der Filme, die häufig „Feste der Liebe“ zitieren (um sie dann natürlich um so heftiger zu stören); nicht nur der *Muttertag* ist hier zu nennen, sondern insbesondere die verschiedenen Titel, die den *Valentinstag* ahnungsvoll anklängen lassen. Vorbild für die Doppelbödigkeit dieses Tages ist wohl das berühmte Massaker aus dem Jahre 1929, an dem eine Gangsterbande „hingerichtet“ wurde; dieses Vorbild ist in *SCARFACE: SHAME OF A NATION* (1932), *THE ST. VALENTINE'S DAY MASSACRE* (1967) und in *SCARFACE* (1983) auch filmisch inszeniert worden. Vgl. daneben auch *MY BLOODY VALENTINE* (1981) sowie den deutschen Verleihtitel *PICKNICK AM VALENTINSTAG* (1975). Doch das

historische Vorbild allein ergibt nur in Verbindung mit dem Kontrastprinzip eine Begründung für die „Titelträchtigkeit“ des Festtages.

[105] White/Averson (1972: 145ff) nennen einige Beispiele aus den 1950er Jahren; erwähnt sei auch das Lynchjustiz-Motiv, das spätestens seit Fritz Längs *FURY* (1936) vielfach variiert worden ist, sowie die verschiedenen Ku-Klux-Klan-Auftritte.

[106] Vgl. zu diesen Filmen Biro (1982: 88); White/Averson (1972: 218); Champlin (1977: 95-96).

[107] Es geht hier nur um den narrativen Aspekt dieser Filme; vgl. dazu Wagner-Winterhager (1984: 363, passim), die gerade die „Mischung aus traditioneller Abenteuersituation mit dem Schema von Gefahr und Bewährung und einer deutlich sadistischen sexuellen Komponente“ herausarbeitet; wie weit allerdings generalisiert werden darf, ist zu fragen; denn offen sadistische Momente spielen beileibe nicht in allen genannten Filmen eine Rolle; die schon erwähnte Mordszene in *THE BOOGEY MAN* (1979), der den „Nasties“ zugerechnet wird, trägt sogar groteske Züge.

[108] Wagner-Winterhager (1984: 362).

[109] Es ist nicht besonders überraschend, daß *TAXI DRIVER* inspiriert war von einem authentischen Fall; vgl. dazu Graham (1983: 61f). Authentische Fälle lagen z.B. auch *IN COLD BLOOD* (1967) und *TARGETS* (1968) zugrunde, wie der Gangsterfilm überhaupt häufig tagesaktuelle Themen aufgegriffen hat; nur als Stichworte: Prohibitionsriminalität und Mafia in den 1930er Jahren, Heroinhandel in den 1970ern, usw.

[110] Der Vietnamkrieg spielt im neueren amerikanischen Kino der Gewalt eine zentrale Rolle, die wohl in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner sozialpsychologischen Rolle beim Umbruch des amerikanischen Selbstwertgefühls in den 1970er Jahren steht (der Verlust des Anspruchs, eine Politik der Freiheit zu machen, „Weltpolizei“ zu sein, die schlagkräftigste Armee der Welt zu haben, noch nie einen Krieg verloren zu haben, etc.). Die Ambivalenz und Widersprüchlichkeit der soziokulturellen Interpretation dieses Krieges in den USA spiegelt sich auch in den Filmen. Die Helden haben in jenem Krieg Eliteausbildungen genossen, Leiden und Sterben gelernt, sich behaupten und durchsetzen müssen. Für den „schmutzigen Krieg“ tragen sie keinerlei Verantwortung, haben sich - unschuldig und im Glauben an die Werte, denen sie den Treueschwur gegeben hatten - in etwas eingebracht, das sie weder überblicken noch kontrollieren konnten. Weil zudem die Armee als Sozialisationsinstanz dargestellt wird, die zur Vermittlung irchweg positiver Einstellungen, Haltungen, Werte und Fertigkeiten ent, sind die Helden dieser Geschichten die „crème der amerikanischen Jugend“. Daß der Vietnamheimkehrer so wenig in das amerikanische Zivilleben integriert werden kann, hängt weniger von ihm als von der Saturiertheit der amerikanischen Gesellschaft ab.

Vgl. als neuere Filme zum Thema u.a. *RUCKUS IN MADOC COUNTY* (1981), *SOUTHERN COMFORT* (1981) und *FIRST BLOOD* (1982); im einzelnen vgl. die umfangreiche Filmographie in Adair (1981: 169-190). Die Untersuchung der (filmischen) Verarbeitung der Vietnam-Erfahrung folgt in großer Breite; vgl. dazu Adair (1981); Britton (1980/81); Kerr (1980); McInerney (1979/80); Palmer (1980); Smith (1975); Viguier (1982); Wilson (1982). Zur Literaturlage vgl. die Bibliographie in Wilson (1982: 113-119).

[111] Die Inszenierung der eigenen Erscheinung gehört zum Grundinventar der „martialischen Künste“; vgl. dazu Mintz (1978: 78ff, passim).

[112] „Reinigung“ als Grundkomponente der Gewaltanwendung findet sich in allen möglichen Variationen; man denke hierbei auch an *CARRIE* (1975), in dem die Vernichtung der Lebenswelt einer bedeutungsvollen Beschmutzung folgt. Vgl. dazu auch das schon erwähnte Buch von Slotkin (1973).

[113] Der Angestellte Bernhard Goetz schoß am 22.12.1984 fünf Jugendliche in der New Yorker U-Bahn nieder; vgl. dazu *Der Spiegel* (39, 1985, 2: 90) und (39, 1985, 1t: 138-139, 142). Auch in seinem Fall ist das öffentliche Echo auf die Tat für unsere Fragestellung wichtiger als die Tat selbst.

[114] Alle Auszüge sind einem Kommentar aus der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (Nr. 124, 31.5.1985: 1) entnommen; das Beispiel ist nach dem Zufallsprinzip ausgewählt worden.

## APPENDIX: SZENENPROTOKOLL DES FILMS *CLASS OF 1984*

1. Andy Norris, der neue Musiklehrer, stellt seinen Wagen auf dem Schulparkplatz ab. Er trifft Harry Corrigan, einen Biologielehrer. Die beiden gehen gemeinsam in die Schule hinein.
2. In der Vorhalle der Schule werden die Schüler durch eine Kontrolle gelotst; sie müssen Waffen - wie z.B. Messer - abgeben. Ein Schüler schmuggelt ein Messer an den Polizisten vorbei. Norris protestiert, wird aber von Corrigan weggezogen.
3. Beim Direktor. Norris wird begrüßt, zum Pausendienst eingeteilt. Auf seinen Einwurf, dann könne er seinen Unterricht aber nicht vorbereiten, erhält er zur Antwort: der Unterricht müsse nebenbei erledigt werden.
4. Die erste Musikstunde wird von Peter Stegman und seinen Freunden behindert. Stegman wird als „Scharführer Stegman“ vorgestellt, die Gruppe benutzt den Hitlergruß - bevor sie die Klasse verläßt. Dann erst beginnt der Unterricht, die Schüler spielen eine Orchesterversion von „Moon River“.
5. Auf dem Gang wird mit Drogen gehandelt. Stegman und seine Freunde greifen sich einen Negerjungen, zerren ihn auf eine Toilette und schlagen ihn brutal zusammen: er solle seine Finger vom Drogengeschäft lassen.
6. Im Lehrerzimmer. Corrigan beklagt das Desinteresse seiner Schüler. Sie seien für keinen Gegenstand zu interessieren, außer für Sexualorgane, die stießen auf Begeisterung.
7. Nach dem ersten Schultag findet Norris sein Auto mit Kritzeleien beschmiert wieder. Er fährt den Parkplatzwächter an, der ihn aber zurückweist: er könne nicht überall sein.
8. Zu Hause berichtet Norris seiner Frau vom ersten Schultag („Der Direktor wartet auf seine Pension. Die Lehrer hassen ihren Beruf. Überall Sicherheitsbeamte. Und zu allem Überfluß: Jede Menge Schüler“). - In fünf bis sechs Monaten wird die Familie Norris Zuwachs bekommen.
9. Unter einem Gewirr von Autobahnbrücken kommt es zu einer schweren Schlägerei zwischen der Stegman-Gruppe und einer anderen Gang, der der Negerjunge angehört, der am Morgen zusammengeschlagen wurde. Als die Polizei eintrifft, setzen sich die Jugendlichen ab.
10. Bei Norris. Die Leute Stegmans bespritzen Norris mit Blut.
11. In der Punk-Disco. Im Hinterzimmer ist ein „geschäftliches Treffen“ der Stegman-Leute. Unter anderem wird ein Mädchen vorgestellt, das für Stegman Prostitution betreiben will. Sie muß sich entkleiden; ein Gruppenmitglied „nimmt eine Kostprobe“.
12. Am nächsten Morgen. Auf dem Schulhof wird die Flagge gehißt. In der Musikstunde schlägt Norris seinen Schülern einen Sinfonie-Wettbewerb vor - als die Stegman-Gruppe in die Stunde hineinplatzt. Norris versucht, Stegman aus der Klasse zu weisen. Stegman setzt sich ans Klavier, spielt ein Stück klassischer Musik, fragt, ob er „den Kick“ bekäme. Norris: „Nein. Vielleicht gebe ich dir eine Chance, wenn du erwachsen bist.“ Stegman verläßt die Klasse.
13. Im Biologieraum. Corrigan: „Ich liebe die Kleinen [mit einer Geste zu seiner Kaninchenzucht]. Sie zeigen mir jeden Tag, daß es auf der Welt noch rational zugeht. Es gibt nichts Rationaleres als das sogenannte niedere Tier. [Er trinkt:] Auf die niederen Tiergattungen! Sie töten sich nie gegenseitig ohne guten Grund.“
14. In der Pause. Auf einer Toilette verhandeln zwei Schüler Norris' mit Stegman über eine Dosis Koks. Norris unterbricht die Verhandlungen, einer der Jungen ißt im Schreck das Rauschgift auf. Norris entläßt die beiden „Kunden“ und bestellt Stegman zum Direktor. Der bekokste Junge erklettert die Fahnenstange. Der Direktor weist die Beschuldigung, die Stegman-Gruppe habe mit Drogen gehandelt, aus Mangel an Beweisen zurück. Stegman wirft Norris vor, er habe vom ersten Tag an etwas gegen ihn gehabt. Er sei der beste Pianist der Schule, aber Norris habe ihn hinausgeworfen. Er sei doch schließlich hier, um etwas zu lernen! Der Direktor entläßt Stegman und seine Leute. Norris versucht zu protestieren, geht dann aber frustriert.
15. Der bekokste Junge hat die Spitze der Stange erreicht. Er schwört auf die Vereinigten Staaten, stürzt ab und stirbt. Der zweite Junge, der weiß, wer ihm den Koks verkauft hat, verschweigt weiterhin die Namen der Dealer.
16. In der Stadt. Jimmy, der Junge, der die Dealer kennt, wird von Stegman und seinen Leuten belästigt, in einen Hinterhof gezerrt.

17. Zur gleichen Zeit im Auto. Norris und Corrigan fahren gemeinsam nach Hause. Corrigan: „...von der Schule weisen? So oft, daß eine Drehtür hätte eingebaut werden müssen.“ Norris: „Peter Stegman ist ein außergewöhnlicher Junge...“ Corrigan: „Das war der Marquis de Sade auch.“
18. Sie kommen an der Toreinfahrt vorbei, durch die man die Stegman-Gruppe, Jimmy und dessen Freundin sieht. Jimmy wird mißhandelt. Norris stoppt, Corrigan protestiert, sie steigen aus und betreten den Hinterhof. Nach einem heftigen Wortwechsel werden Norris und Corrigan niedergeschlagen. Jimmy und seine Freundin können entkommen. Corrigan hat eine Schnittwunde an der Hand, will aber nicht ins Krankenhaus: dann käme nur die Polizei und stelle dumme Fragen.
19. Norris, zu Hause. Er spricht mit seiner Frau über den Vorfall und schlägt ihr vor, zu ihrer Mutter zu ziehen, bis das Baby da ist.
20. [Die folgende Sequenz ist eine Alternation zwischen Bildern Norris', der im Bett liegt, und nächtlichen Straßenszenen, die das Treiben der Stegman-Gruppe zeigen.] Die Szene endet damit, daß Norris' Auto in Flammen aufgeht. Im Gespräch mit seiner Frau insistiert Norris darauf, bleiben zu müssen; er habe als Lehrer eine Aufgabe zu erfüllen.
21. Auf der Polizeiwache. Der Beamte versichert, eine Anzeige sei sinnlos. Dann blättert er in den Akten der Stegman-Leute und zählt die erfaßten Vergehen auf: Schlägereien, Vergewaltigungen, Mordversuche...
22. Die Tiere Corrigans sind über Nacht getötet worden. Norris ist sehr erregt, er greift sich Stegman und stößt ihn in einen Toilettenraum. Zur Schlägerei kommt es nicht, Norris besinnt sich plötzlich. Stegman rennt mit dem Kopf in einen Spiegel und zerschlägt sich den Unterkiefer auf einem Waschbecken. Einem dazukommenden Polizisten gegenüber beschuldigt er Norris, ihn zusammengeschlagen zu haben.
23. Beim Direktor. Norris fordert Stegmans Freistellung vom Unterricht, er sei eine Gefahr für seine Mitschüler. Der Direktor kontert: Eigentlich sollte Norris vom Dienst suspendiert werden! Norris geht.
24. Stegman, zu Hause. Er guckt sich einen Videofilm an. Es klingelt, es ist Norris. Die Mutter Stegmans weist Norris an der Tür ab: „Haben Sie eine Vorstellung davon, wieviel ich für den Therapeuten ausgeben muß, um den Jungen wieder hinzukriegen?“
25. Mithilfe der Sprechanlage provoziert Stegman Norris, der gerade das Haus verlassen will. Sie drohen sich gegenseitig.
26. In der Garage. Norris schließt Stegmans Wagen kurz und demoliert ihn.
27. Im Musikraum. Norris macht sich Notizen, er ist allein, als Stegman in den Raum stürzt und ihn wegen des Wagens unter Druck zu setzen versucht. Norris zeigt sich gelassen und überlegen, was Stegmans Wut nur steigert. Ein Polizist beendet die Szene.
28. Musikunterricht. Norris wird auf den Flur gerufen. Draußen warten ein Kommissar und Jimmy auf ihn. Das Gespräch ist belanglos, doch wird die Szene von Stegman beobachtet.
29. In der Kantine. Winnie, ein neues Mitglied der Stegman-Gang, wird mit einem Messer ausgerüstet und erhält Instruktionen. Dann wird eine Schlägerei vom Zaun gebrochen. Im allgemeinen Getümmel sticht Winnie Jimmy ab.
30. Im Krankenhaus. Jimmy lebt noch, er hat einen Nierenriß davongetragen. Auf dem Flur vor dem Krankenzimmer unterhält sich Norris mit dem Kommissar Stavisky. Norris: „Sie wissen genau, daß Stegman und seine Bande...“ Stavisky: „...aber das müssen wir beweisen...“ Norris: „Hören Sie... jemand muß diesen Wahnsinn verhindern! Wenn Sie das nicht tun, übernehme ich das!“ Stavisky: „So was sollten Sie nicht sagen, wo Sie schon eine Anzeige wegen Körperverletzung am Hals haben!“
31. Eine Grillparty. Corrigan ist sehr betrunken, er bezeichnet sich als Versager, dann beginnt er zu schwärmen, was er als Lehrer sein wollte.
32. Eine Orchesterprobe. Norris versichert seinen Schülern, sie seien „phantastisch“ - was mit Jubel quittiert wird. Dann wird Norris zum Biologieraum gerufen, es sei etwas mit Corrigan.
33. Im Biologieraum. Corrigan fuchtelt mit einem Revolver herum („Ich bin beim Unterrichten. Sieht man das nicht?!“). Er „prüft“ die Schüler, die vor Angst zitternd antworten. Norris versucht zu intervenieren - erfolglos. Peter Stegman weiß die Antwort nicht. Im letzten Moment kann Norris verhindern, daß Corrigan den Schüler erschießt. Corrigan: „Der Unterricht ist beendet.“ - Danach der Kommentar des Direktors: „Von einem Lehrer kann man ein Höchstmaß an Verantwortung verlangen!“ [Das ist unterschrieben mit einer Auf-

- nahme Corrigan, der einen Finger im Mund hat und einen abwesenden Eindruck macht.] Corrigan will nicht ins Krankenhaus, er sei schon o.k.
34. Nachts, vor der Punk-Disco. Corrigan macht mit dem Auto Jagd auf Stegman. Nach mehreren Versuchen stürzt der Wagen um und geht in Flammen auf.
35. Nach der Beerdigung. Norris' Frau will fort, zu ihrer Mutter. Norris beharrt nochmals darauf, bleiben zu wollen und zu müssen.
36. Im Krankenhaus. Jimmy ist wieder bei Bewußtsein, gibt den Namen des Täters aber erst preis, als Norris ihn moralisch unter Druck setzt.
37. Auf der Polizeiwache. Norris will das Revier gerade betreten, als ihm die Leute Stegmans entgegenkommen (er wähnte sie im Gefängnis). Ein Gespräch mit Stavisky dreht sich noch einmal um die Probleme der Beweislage.
38. [Von der folgenden Szene an läuft der Show-Down.] Bei Norris zu Hause, kurz vor dem Konzert. Norris' Frau wird am nächsten Tag zu ihrer Mutter ziehen.
39. In der Schule. Norris wird von Stegman und seinen Leuten umringt. Stegman stößt eine Drohung aus.
40. Bei Norris zu Hause. Norris' Frau zieht sich für den Konzertbesuch an. Stegman und seine Gruppe dringen in das Schlafzimmer ein. Stegman vergewaltigt die Frau.
41. Im Konzertsaal. Letzte Vorbereitungen.
42. Bei Norris. Von der Vergewaltigung wird ein Polaroid-Bild gemacht. Im Konzertsaal.
43. Bei Norris. Vergewaltigung. Dann, einer der Jugendlichen am Schminktisch: „Kriegsbemalung ist angesagt!“
44. Im Konzertsaal. Der Direktor ist eingetroffen: [mit anerkennendem Blick:] „So viel war hier das letzte Mal los, als uns der Idiot den Westflügel angesteckt hat... Nur die Krawallmacher nehmen unsere Aufmerksamkeit in Anspruch...“
45. Vor Norris' Haus. Abfahrt. Bei den Jugendlichen ist auch Norris' Frau.
46. Im Konzertsaal, kurz vor Beginn der Veranstaltung. Ein Mädchen läßt Norris in einem Umschlag das Bild der Vergewaltigung zukommen. Norris stürzt aus dem Saal und nimmt die Verfolgung des Mädchens auf.
47. Auf dem Schulflur, dann im Treppenhaus. Das Mädchen flieht vor Norris, kreischend-lasziv lachend. Auf einem Flur wird Norris von Stegmans Leuten gestellt und zusammengeschlagen. Einer der Schüler greift ein: „Wir wollen noch eine Weile mit ihm spielen. Das [mit bedeutungsvollem Blick:] heben wir uns für später auf!“ Im Konzertsaal. Das Publikum wird unruhig.
48. In einer Turnhalle. Stegman ist mit Norris' Frau auf der Empore. Wieder wird Norris von den Schülern überfallen (sie schwingen sich an Seilen hängend auf ihn). Ein Skelett wird über ihn geworfen. Dann verläßt die Gang die Halle.
49. Auf dem Dachboden über dem Konzertsaal. Stegman zerrt Norris' Frau weiter.
50. Norris auf dem Flur.
51. Im Konzertsaal. Einige Zuschauer wollen schon gehen, als eine der Schülerinnen - Jimmys Freundin - die Dirigentenrolle übernimmt. Das Konzert beginnt.
52. [Die folgende Sequenz ist eine Alternation von Bildern Norris', der sich in einen Klassenraum geflüchtet hat und sich bewaffnet, und Bildern der Schüler auf den Fluren, die den Lehrer suchen.] Als einer der Schüler in die Klasse eintritt, in der Norris sich versteckt hat, kommt es zu heftigem Kampf. Der Schüler spielt auf die Vergewaltigung an, als es den Anschein hat, daß er die Oberhand gewonnen hat. Dann stellt er eine Kreissäge an. In einer verzweifelten Anstrengung kann Norris den Schüler überwältigen, er sägt ihm einen Arm ab, stößt den sich immer noch wehrenden Schüler zurück - der rücklings auf die Säge fällt und stirbt. Norris flieht, andere Schüler finden das Opfer.
- In der Werkstatt. Norris gießt Benzin aus und entzündet einen Schweißbrenner. Ein Schüler betritt den Raum, provoziert Norris mit einer zynischen Anspielung auf die Vergewaltigung - und verbrennt.
53. Zwei weitere Schüler dringen in die Werkstatt ein, finden den Toten. Norris kann einen Schüler im folgenden Kampf erschlagen. Das Mädchen hat derweil ein Auto gestartet und versucht, Norris zu überfahren -

gerät dabei aber unter eine Hebebühne, auf der ein anderes Auto steht, und wird zerquetscht. Sterbend informiert sie Norris, daß Stegman mit Norris' Frau auf dem Dach sei.

54. Im Konzertsaal. Das Konzert geht weiter. [Die Kamera schwenkt nach oben, auf das Glasdach des Saals.]

55. Auf dem Dachboden. Norris. Er kann die Geräusche des Konzerts hören. Dann auf dem Dach. Stegman hat ein Messer, er verletzt demonstrativ die Frau. Dann kommt es zum Kampf. Stegman stürzt durch eine Glaskuppel, kann sich aber an Seilen halten. Er geht Norris um Hilfe an („Ich bin doch nur ein Schüler!“), Norris reicht ihm die Hand, Stegman schlägt mit dem Messer nach ihm. Norris, nach kurzem Innehalten, schlägt auf ihn ein: Stegman stürzt ab, durch ein zweites Glasdach, und bleibt erhängt über dem Orchester schweben. [Es folgt eine Alternation von Bildern der Zuschauer-Zuhörer, des toten Stegman und von Blicken durch das zerstörte Dach; man kann oben Norris und seine Frau sehen.]

56. Auf dem Dach: Norris umarmt seine Frau: Es ist vorbei.

57. Bilder vom Schulhof. [Überblendet:] „Andy Norris wurde strafrechtlich nicht verfolgt, weil die Polizei keinen Tatzeugen finden konnte.“

## BIBLIOGRAPHIE

Die folgende Literaturliste verzeichnet neben dem benutzten Schrifttum auch solche Veröffentlichungen, die der Phänomenologie der Gewalt im Film gewidmet sind, für die vorliegende Studie jedoch nicht ausgewertet werden konnten. Auf die Aufnahme von Schriften, die der umfangreichen Wirkungsdiskussion entstammen, wurde verzichtet. Man vgl. dazu neben der Bibliographie in Hefele (1980) auch die Bibliographie in Brody (1977: 147-169), die Literaturberichte in Glucksmann (1971) und Lange/Baker/Ball (1969) sowie den kritischen Überblick in Howitt/Cumberbatch (1975).

Adair, Gilbert (1981) *Hollywood's Vietnam. From the Green Berets to Apocalypse Now*. London: Proteus, 190 S.

Alemanno, R. (1975) Apologia della violenza sociale nel genere „catastrofico“. In: *Cinema Nuovo* 24,235-236, S. 189-190.

Alloway, Lawrence (1971) *Violent America: The Movies 1946-1964*. New York: The Museum of Modern Art, 95 S.

Armstrong, Michael (1969) On violence... In: *Films and Filming* 15,6, S. 20-31.

Arnheim, Rudolf (1977) Der Tod im Film. In: Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs. München: Hanser, S. 135-137. Zuerst in *Berliner Tageblatt*, Nr. 611 v. 25.12.1932.

Atkins, Thomas R. (ed.) (1976) *Graphic Violence on the Screen*. New York: Monarch, viii, 96 S. (Monarch Film Studies.).

Baker, Keith / Rubel, Robert J. (eds.) (1980) *Violence and Crime in the Schools*. Lexington, Mass./Toronto: Lexington Books, viii, 295 S.

Baxter, John (1976) Something more than night. In: Atkins (1976: 19-34). Zuerst in: *The Film Journal* 2,4 (1975).

Beaugrand, Günter (1971) *Fernsehord für Millionen. Brutalität auf dem Bildschirm als Massenkonsum*. Hamm: Hoheneck-Vlg., 72 S.

Berlitz, Charles (1975) *Das Bermuda-Dreieck: Fenster zum Kosmos?* In Zusammenarb. mit J. Manson Valentine. Wien/Hamburg: Zsolnay, 254 S.

--- (1976) *Das Atlantis-Rätsel*. Vom Autor f. d. dt. Ausg. erw. Fassg. Wien/Hamburg: Zsolnay, 234 S.

--- (1980) *Spurlos. Neues aus dem Bermuda-Dreieck*. In Zusammenarb. mit J. Manson Valentine. München/Zürich: Droemer-Knaur, 223 S. (Knaur Taschenbuch. 3614.).

Biro, Yvette (1982) *Profane Mythology. The Savage Mind of the Cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, x, 148 S. (A Midland Book. MB 293.).

- Bloch, Ernst (1970) *Das Prinzip Hoffnung. I.* Frankfurt: Suhrkamp, xx, 519 S.
- Blum, William (1970) Toward a cinema of cruelty. In: *Cinema Journal* 10,2, S. 19-33.
- Blumenberg, Hans Christoph (1983) Nach dem Jüngsten Gericht: Das Kino und die Apokalypse. In: *Cinema* (Hamburg) 10 (= 65), S. 76-78.
- Bohrer, Karl Heinz (1970) *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror.* München: Hanser, 106 S. (Reihe Hanser. 40.).
- Britton, A. (1980/81) Sideshows: Hollywood in Vietnam. In: *Movie* 27-28, S. 2-23.
- Brody, Stephen (1977) *Screen Violence and Film Censorship: A Review of Research.* London: Her Majesty's Stationary Office, viii, 179 S. (Home Office Research Study. 40.).
- Burch, Noel (1972) Strukturen der Aggression. In: *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik.* Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt: Suhrkamp, S. 39-54 (Edition Suhrkamp. 557.).
- Champlin, Charles (1977) Visions of violence. In: Charles Champlin, *The Flicks or Whatever Became of Andy Hardy?* Pasadena, Cal.: Ward Ritchie Press, S. 88-103.
- Cohen, Stanley (1972) *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and the Rockers.* London: MacGibbon & Kee, 224 S. (Sociology of the Modern World.).
- Coulteray, Georges de (1965) *Sadism in the Movies.* O.O.: Castle Books, 191 S., 236 S. Abb. Zuerst New York: Medical Press 1965.
- Cunningham, Stuart (1981) The „force-field“ of melodrama. In: *Quarterly Review of Film Studies* 6, S. 347-364.
- Dervin, Daniel (1980) Primal conditions and conventions: The genres of comedy and science fiction. In: *Film/Psychology Review* 4, S. 115-147.
- Farber, Stephen (1968) The outlaws. In: *Sight and Sound* 37,4, S. 170-176.
- Faure, William (1973) *Images of Violence.* London: Studio Vista, 128 S.
- Fauritte, A. (1982) Films catastrophes ou films catastrophiques? In: *Image et Son* 378, S. 57-69.
- Fischer, Arthur (u.a.) (Hrsg.) (1982) *Jugend '81. Lebensentwürfe, Alltagskulturen, Zukunftsbilder.* Studie im Auftrag des Jugendwerks der Deutschen Shell, durchgef. v. Psydata, Inst. f. Marktanalysen. Opladen: Leske & Budrich, 719, 330 S.
- Frank, Alan (1982) *The Science-Fiction and Fantasy Film Handbook.* Totowa, N.J.: Barnes & Noble, 194 S.
- Fraser, John (1974) *Violence in the Arts.* London/New York: Cambridge University Press, xii, 192 S.
- French, Philip (1967/68) Incitement against violence. In: *Sight and Sound* 37,1, S. 2-8.
- (1968) Violence in the cinema. In: Larsen (1968: 59-70). Zuerst in *The Twentieth Century* (Winter 1964/65), S. 115-130.
- Frey, Reiner (1980) Zum Tod im Film des Dritten Reichs. In: *Filmfaust* 17/18, S. 40-45.
- Friedländer, Paul (1984) *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus.* München: Hanser, 118 S.
- Gerson, Walter M. (1968) Violence as an American value theme. In: Larsen (1968: 151-162).
- Glaessner, Verina (1974) *Kung Fu: Cinema of Vengeance.* London: Lorrimer, 134 S.

- Glucksmann, André (1971) *Violence on the Screen. A Report on Research into the Effects on Young People of Scenes of Violence in Films and Television*. London: British Film Institute, Education Department, 78 S. Zuerst u.d.T. „Les effets des scènes de violence au cinéma et à la télévision“ in *Communications* (Paris) 7 (1966), S. 74-119.
- Goldstein, Ruth M. / Zornow, Edith (1980) *The Screen Image of Youth. Movies about Children and Adolescents*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, xxii, 361 S.
- Graham, Allison (1983) The final go-around: Peckinpah's *Wild Bunch* at the end of the frontier. In: *Mosaic* 16,1-2, S. 55-70.
- Guiducci, Roberte (u.a.) (1980) *Mostri al Microscopio. Critica del Cinema catastrofico*. Con Scritti di R. Guiducci (u.a.). Venezia: Marsilio, 142 S. (Coll. Ricerche. Fondazione Angelo Rizzoli. Ricerche. 1.).
- Harris, Robert A. / Lasky, Michael S. (1979) *Alfred Hitchcock und seine Filme*. Hrsg. v. Joe Hembus. München: Goldmann, 259 S. (Citadel-Filmbücher bei Goldmann. / Goldmann Magnum. 10201.).
- Hefele, Bernhard (1980) *Gewalt und Kriminalität in den Massenmedien*. Eine Auswahlbibliographie des internationalen Schrifttums zur Darstellung von Gewalt, Kriminalität und Polizei in Film, Fernsehen und Literatur. (...) Wiesbaden: Bundeskriminalamt, Bibliothek, xl, 304 S. (BKA. Bibliographienreihe. 2.).
- Hervo, Brigitte (1980) Sinnvolle, sinnliche, übersinnliche Todesinszenierungen im japanischen Film. In: *Filmfaust* 19, S. 45-50.
- Horak, Jan-Christopher (1981) Liebe, Pflicht und Erotik des Todes. In: *Preußen im Film*. Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek. Hrsg. v. Axel Marquardt u. Heinz Rathsack. Reinbek: Rowohlt, S. 205-218 (Preußen. Versuch einer Bilanz. 5.).
- (1984) *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939-1945*. Münster: MAkS Publikationen, xxii, 473 S.
- Howitt, Dennis / Cumberbatch, Guy (1975) *Mass Media, Violence, and Society*. London: Elek Science, viii, 167 S.
- Huizinga, Johan (1956) *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek: Rowohlt, 220 S. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie. 21.).
- Jensen, Paul (1971/72) The return of Dr. Caligari. Paranoia in Hollywood. In: *Film Comment* 7,4, S. 36-45.
- Jewett, Robert / Lawrence, John Shelton (1977a) *The American Monomyth*. Garden City, N.Y.: Anchor Press, xxi, 263 S.
- (1977b) Mythic conformity in the cuckoo's nest? In: *Psychocultural Review* 1,1, S. 68-76.
- Kaminsky, Stuart M. (1976) Italian western and kung fu films: Genres of violence. In: Atkins (1976: 47-67).
- Kerr, Peter (1980) The Vietnam subtext. In: *Screen* 21,2, S. 67-72.
- Lange, David L. / Baker, Robert K. / Ball, Sandra J. (eds.) (1969) *Mass Media and Violence*. A Report to the National Commission on the Causes and Prevention of Violence. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, xxii, 614 S. (Staff Report. 11 [vielm. 9]).
- Larsen, Otto N. (ed.) (1968) *Violence and the Mass Media*. New York: Harper & Row, x, 310 S. (Readers in Social Problems.).
- Lenne, Gerard (1970) *Le Cinéma fantastique et ses Mythologies*. Paris: Ed. du Cerf, 216 S. (Coll. 7e Art. 51.).
- Lewis, Glen (1983) *Real Men Like Violence: Australian Men, Media and Violence*. Kenthurst: Kangaroo Press, 176 S.
- Link, Jürgen (1984) Diskursive Rutschgefahren ins Vierte Reich? Rationales Rhizom. In: *KultuRRévolution* 5, S. 12-20.

- Lorenz, Konrad (1943) Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung. In: *Zeitschrift für Tierpsychologie* 5, S. 235-409.
- Luciano, Patrick Joseph (1983) *Them or Us: Archetypical Interpretations of the Alien Invasion Film 1950-1960*. Ph.D. Thesis, University of Oregon, 290 S.
- Malone, Peter (1982) *Class of 1984* [Rev.]. In: *Cinema Papers* 41, S. 542-543, 587.
- Marsh, Peter / Campbell, Anne (eds.) (1982) *Aggression and Violence*. Oxford: Basil Blackwell, viü, 242 S.
- Mayer, Richard E. (1979) Can advance organizers influence meaningful learning? In: *Review of Educational Research* 49, S. 371-383.
- McConnell, Frank (1975) *The Spoken Seen. Film & the Romantic Imagination*. Baltimore, Md./London: The John Hopkins University Press, xvi, 199 S.
- McGee, Mark Thomas / Robertson, R.J. (1982) *The J.D. Films. Juvenile Delinquency in the Movies*. Jefferson, N.C./London: McFarland, 209 S.
- McInerney, Peter (1979/80) Apocalypse then: Hollywood looks back at Vietnam. In: *Film Quarterly* 33,2, S. 21-32.
- Mechling, Elizabeth Walker (1979) Patricia Hearst: Myth America 1974, 1975, 1976. In: *Western Journal of Speech Communication* 43, S. 168-179.
- Melischek, Gabriele / Fritz, Walter (Red.) (1982) *Brutalität und Sexualität im Film*. Wien: Österreichisches Filmarchiv, 183 S. (Schriften des Österreichischen Filmarchivs. 8.).
- Menville, Douglas / Reginald, R. (1977) *Things to Come: An Illustrated History of the Science-Fiction Film*. New York: New York Times Books, xii, 212 S.
- Milgram, Stanley (1974) *Obedience to Authority. An Experimental View*. London: Tavistock, xvi, 224 S. Dt. als *Das Milgram-Experiment*. Reinbek: Rowohlt 1974, 257 S.
- Mintz, Marilyn D. (1978) *The Martial Arts Film*. South Brunswick/New York: Barnes / London: Yoseloff, 243 S.
- Muck, Otto H. (1978) *Alles über Atlantis. Alte Thesen - neue Forschungen*. München/Zürich: Droemer-Knaur, 320 S. (Knaur Taschenbuch. 3548.).
- Palmer, W.J. (1980) The Vietnam war films. In: *Film Library Quarterly* 13,4, S. 4-14.
- Patterson, Eric (1982) Every which way but lucid: The critique of authority in Clint Eastwood's police movies. In: *Journal of Popular Film* 10,3, S. 92-104.
- Prachan, Jean (1982) *Ufos im Bermuda-Dreieck. <Die Atlantis-Geheimbasis.>* Rastatt: Moewig, 206 S. (MV-Taschenbuch. 3146.).
- Rabbow, Arnold (1966) *Visuelle Symbole als Erscheinung der nicht-verbalen Publizistik*. Phil. Diss., Universität Münster, iv, 435, lxxxiii S., 54 S. Abb. Gedr. 1968 als „Arbeiten aus dem Institut für Publizistik der Universität Münster, Bd. 3“.
- Radcliff-Umstead, Douglas (1983) The hero as victim: Violence in Pasolini's films. In: *Holding the Vision. Essays on Film*. Ed. by Douglas Radcliff-Umstead. Kent, Ohio: International Film Society, Kent State University, S. 61-78.
- Ramage, Edwin S. (Hrsg.) (1982) *Atlantis. Mythos, Rätsel, Wirklichkeit*. München: Goldmann, 246 S. (Goldmann-Sachbücher. 11345.).
- Reisz, Karel (1953) Hollywood's anti-red boomerang. Apple pie, love and endurance versus The Commies. In: *Sight and Sound* 22,3, S. 132-137, 148.
- Rodi, Frithjof (1975) Anspielungen. Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten. In: *Poetica* 7, S. 115-134.

- Roth, Lane (1983) Ritual brawls in John Ford's films. In: *Film Criticism* 7,3, S. 38-46.
- Ruehlmann, William (1974) *Saint with a Gun: The Unlawful American Private Eye*. New York: American University Presses, 155 S.
- Sarris, Andrew (1978) Violence in the cinema. In: Andrew Sarris, *Politics and Cinema*. New York: Columbia University Press, S. 116-127.
- Sayre, Nora (1982) *Running Time: Films of Cold War*. New York: Dial Press, 242 S.
- Scott, Jay (1983) The wild ones. In: *American Film* 8,6, S. 30-35, 64-65.
- Seesslen, Georg (1984) Wenn aus Menschen Monster werden. In: *Video-Magazin* 5, S. 32-34.
- (1985) Welt ohne Hoffnung. Wie sich ein Genre verändert: der neue Horrorfilm. In: *Herausforderung Video*. Eine Arbeitsmappe zum Thema Video und Gewalt. Orientierungshilfen für Pädagogik, Öffentlichkeitsarbeit und Jugendschutz. Hrsg. v. Jugendfilmclub Köln e.V. Köln: Jugendfilmclub, Medieninformationszentrum, S. 55-63.
- Seydour, Paul (1980) *Peckinpah: The Western Films*. Urbana, Ill./Chicago, Ill./London: University of Illinois Press, xviii, 301 S.
- Shaheen, Jack G. (ed.) (1978) *Nuclear War Films*. Carbondale, Ill./Edwardsville, Ill.: Southern Illinois University Press / London/Amsterdam: Feffer & Simons, xx, 193 S.
- Slotkin, Richard (1973) *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, x, 670 S.
- Smith, Julian (1975) *Looking Away: Hollywood and Vietnam*. New York: Scribner's, 236 S.
- Sobchack, Thomas (1982) New York street gangs or The warriors of my mind. In: *Journal of Popular Film* 10,2, S. 77-85.
- Sobchack, Vivian C. (1976) The violent dance: A personal memoir of death in the movies. In: Atkins (1976: 79-94).
- Solomon, Jon (1978) *The Ancient World in the Cinema*. South Brunswick/New York: Barnes / London: Yoseloff, 210 S.
- Sontag, Susan (1981) *Krankheit als Metapher*. Frankfurt: Fischer, 104 S. (Fischer-Taschenbuch. 3823.).
- Staig, Lawrence / Williams, Tony (1975) *Italian Western: The Opera of Violence*. London: Lorrimer, 191 S.
- Steinborn, Bion (1979) Tod im Kino. Zur Dramaturgie des Todes auf der Leinwand. In: *Filmfaust* 16, S. 3-10.
- Strick, Philip (1985) Future movies. Reading the signs. 2. Street-fighters. In: *Films and Filming* 36,7, S. 8-11.
- Truffaut, Francois (1975) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne, 335 S. (Heyne-Bücher. 7004.).
- Ueding, Gert (1973) *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*. Frankfurt: Suhrkamp, 206 S. (Edition Suhrkamp. 622.).
- Viguiet, J. (1982) La guerre du Vietnam au cinema. In: *Cinéma* (Paris) 281, S. 16-29.
- Wagner-Winterhager, Luise (1984) Warum haben Jugendliche Lust zu grausamen Filmen? In: *Neue Sammlung* 24, S. 356-370.
- Warshow, Robert (1971) *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. New York: Atheneum, 282 S.
- Wead, George (1974) Toward a definition of filmnoia. In: *Velvet Light Trap* 13, S. 2-6.

- White, David Manning / Averson, Richard (1972) *The Celluloid Weapon. Social Comment in the American Film*. Boston: Beacon Press, xiv, 271 S.
- Willis, Paul (1979) *Spaß am Widerstand. Gegenkultur in der Arbeiterschule*. Frankfurt: Syndikat, 319 S.
- Wilson, James C. (1982) *Vietnam in Prose and Film*. Jefferson, N.C.: McFarland, x, 130 S.
- Witcombe, Rick Trader (1975) *Savage Cinema*. New York: Bounty Books, 94 S.
- Wohl, R. Richard / Strauss, Anselm L. (1957/58) Symbolic representation and the urban milieu. In: *American Journal of Sociology* 83, S. 523-532.
- Wolfe, Gary K. (1976) *Dr. Strangelove, Red Alert, and patterns of paranoia in the 1950's*. In: *Journal of Popular Film* 5, S. 57-67.
- Wulff, Hans Jürgen (1983) *Konzeptuelle Modelle, semantische Analyse und Wissen. Ein Beitrag zur „strukturalen Lerngeschichte“ am Beispiel von Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film*. Phil. Diss., Universität Münster, 356 S.
- (1985) Von Rätseln, Labyrinthen und traumatischen Dingen. Raum und Realität in Stanley Kubricks *The Shining*. In: *Filmbeschreibungen*. Hrsg. v. Hans J. Wulff. Münster: MAKS Publikationen, S. 11-36.

## INDEX ALLER ERWÄHNTEN FILME

Der filmographische Index verzeichnet alle erwähnten Filme mit ihren filmographischen Kurzangaben einschließlich der deutschen Verleih- und Videotitel. Alle anderen Angaben sind mit den üblichen bibliographischen Hilfsmitteln leicht nachzuweisen.

- A CHACUN SON ENFER (Jedem seine Hölle), Frankreich/BRD 1977, Andre Cayatte  
 Abenteuer in Atlantis s. THE AMAZING CAPTAIN NEMO  
 Abgerechnet wird zum Schluß s. THE BALLAD OF CABLE HOGUE  
 Agenten sterben einsam s. WHERE EAGLES DARE  
 THE AMAZING CAPTAIN NEMO (Abenteuer in Atlantis), USA 1978, Alex March / Paul Stader  
 Angel kehrt zurück s. AVENGING ANGEL  
 ANGEL OF VENGEANCE (Die Frau mit der 45er Magnum), USA 1980, Abel Ferrara  
 ANTINEA, L'AMANTE DELLA CITTA SEPOLTA (Die Herrin von Atlantis), Frankreich/Italien 1960/61, Edgar G. Ulmer / Giuseppe Masini  
 ASSAULT ON PRECINCT 13 (Das Ende; früher: Assault - Anschlag bei Nacht), USA 1977, John Carpenter  
 L'ATLANTIDE, Frankreich 1921, Jacques Feyder  
 L'ATLANTIDE = DIE HERRIN VON ATLANTIS (1932)  
 ATLANTIS, Dänemark/Deutschland 1913, August Blom  
 ATLANTIS, THE LOST CONTINENT (Atlantis, der verlorene Kontinent), USA 1961, George Pal  
 ATLANTIS INTERCEPTORS (Atlantis Inferno), USA/Italien 1983, Ruggero Deodato  
 Der Außenseiter s. LE MARGINAL  
 AVENGING ANGEL (Angel kehrt zurück), USA 1984, Robert Vincent O'Neill  
 LA BALANCE (La Balance - Der Verrat), Frankreich 1983, Bob Swaim  
 THE BALLAD OF CABLE HOGUE (Abgerechnet wird zum Schluß), USA 1970, Sam Peckinpah  
 BARRY LYNDON (Barry Lyndon), USA 1976, Stanley Kubrick  
 LE BATTANT (Der Kämpfer), Frankreich 1982, Alain Delon  
 BATTLING BUTLER (Der Killer von Alabama; früher: Buster Keaton, der Boxer; auch: Der Boxer), USA 1926, Buster Keaton  
 THE BED-SITTING ROOM (Danach), Großbritannien 1968, Richard Lester  
 BEN (Ben), USA 1971, Phil Karlson  
 BEN-HUR (Ben Hur), USA 1959, William Wyler  
 Bewegliche Ziele s. TARGETS  
 THE BIG HEAT (Heißes Eisen), USA 1953, Fritz Lang  
 THE BIRDS (Die Vögel), USA 1962, Alfred Hitchcock  
 THE BLACKBOARD JUNGLE (Saat der Gewalt), USA 1955, Richard Brooks  
 BLADE RUNNER (Der Blade Runner), USA 1982, Ridley Scott

Blutgericht in Texas s. THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE  
 Bluthunde s. DEATH WEEKEND  
 Blutiger Valentinstag s. MY BLOODY VALENTINE  
 BONNIE AND CLYDE (Bonnie und Clyde), USA 1967, Arthur Penn  
 THE BOOGEY MAN (The Boogey Man), USA 1979, Ulli Lommel  
 Der Boxer s. BATTLING BUTLER  
 Auf Teufel komm raus s. RUNNING SCARED  
 Brennpunkt Brooklyn s. THE FRENCH CONNECTION  
 THE BRONX (Fort Apache - The Bronx), USA 1981, Daniel Petri  
 BUNNY LAKE IS MISSING (Bunny Lake ist verschwunden), Großbritannien 1965, Otto Preminger  
 Buster Keaton, der Boxer s. BATTLING BUTLER  
 CADAVERI ECCELENTI (Die Macht und ihr Preis), Italien 1975, Francesco Rosi  
 Caprona, das vergessene Land s. THE LAND THAT TIME FORGOT  
 Caprona II s. THE PEOPLE THAT TIME FORGOT  
 CARRIE (Carrie - Satans jüngste Tochter), USA 1975, Brian de Palma  
 CATCH 22 (Catch 22), USA 1969, Mike Nichols  
 I CAVALIERI DI BRONX (The Riffs -Die Gewalt sind wir), Italien 1982, Enzo G. Castellari  
 C'ERA UNA VOLTA IL WEST (Spiel mir das Lied vom Tod), Italien 1968, Sergio Leone  
 THE CHASE (Ein Mann wird gejagt), USA 1965, Arthur Penn  
 LO CHIAMAVANO TRINITA (Die rechte und die linke Hand des Teufels), Italien 1970, E.B. Clucher [d.i. Enzo Barboni]  
 Chicago-Massaker s. THE ST. VALENTINE'S DAY MASSACRE  
 CHILDREN OF THE CORN (Kinder des Zorns), USA 1983, Fritz Kiersch  
 CHINATOWN (Chinatown), USA 1971, Roman Polanski  
 CHRISTINE (Christine), USA 1983, John Carpenter  
 CITY UNDER THE SEA [auch: WAR-GODS OF THE DEEP] (Stadt im Meer), Großbritannien/USA 1965, Jacques Tourneur  
 CLASS OF 1981 (Die Klasse von 1981), USA 1982, Mark Lester  
 A CLOCKWORK ORANGE (Uhrwerk Orange), USA 1972, Stanley Kubrick  
 CONVOY (Convoy), USA 1976, Sam Peckinpah  
 THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (Der Schrecken vom Amazonas), USA 1954, Jack Arnold  
 CUJO (Cujo), USA 1983, Lewis Teague  
 DAMIEN - THE OMEN II (Das Omen II), USA 1978, Don Taylor  
 Danach s. THE BED-SITTING ROOM  
 DANGER (Höllengel), USA 1981, James Bryan  
 THE DARK CRYSTAL (Der dunkle Kristall), USA 1982, Jim Henson / Frank Oz  
 THE DAY OF THE YACKAL (Der Schakal), Großbritannien 1972, Fred Zinnemann  
 DEATH SHIP (Death Ship), Großbritannien/Kanada 1979, Alvin Rakoff  
 DEATH WEEKEND (Party des Grauens; früher: Bluthunde), Kanada 1976, William Fruet  
 DEATH WISH (Ein Mann sieht rot), USA 1975, Michael Winner  
 DEATH WISH II (Der Mann ohne Gnade), USA 1982, Michael Winner  
 LA DECIMA VITTIMA (Das zehnte Opfer), Italien/Frankreich 1965, Elio Petri  
 DEMENTIA 13 (Dementia 13), USA 1962, Francis Ford Coppola  
 LE DERNIER COMBAT, Frankreich 1982/83, Luc Besson  
 DESTROY RIDES AGAIN (Der große Bluff), USA 1939, George Marshall  
 Das Ding aus einer anderen Welt s. THE THING  
 DIRTY HARRY (Dirty Harry), USA 1971, Don Siegel  
 Dirty Harry kehrt zurück s. SUDDEN IMPACT  
 DOG DAY AFTERNOON (Hundstage), USA 1975, Sidney Lumet  
 DON'T GO IN THE HOUSE (Das Haus der lebenden Leichen), USA 1979, Joseph Ellison  
 DON'T LOOK NOW (Wenn die Gondeln Trauer tragen), Großbritannien 1972, Nicholas Roeg  
 2019 - DOPO LA CADUTA DI NEW YORK (Fireflash), Frankreich/Italien 1982, Martin Dolman  
 DRESSED TO KILL (Dressed to Kill), USA 1980, Brian de Palma  
 DUEL (Duell), USA 1971, Steven Spielberg  
 DUEL IN THE SUN (Duell in der Sonne), USA 1946, King Vidor [unter Mitw. v. Otto Brower u.a.]  
 THE DUELISTS (Die Duellisten), Großbritannien 1976, Ridley Scott  
 Der dunkle Kristall s. THE DARK CRYSTAL  
 EASY RIDER (Easy Rider - Die wilden jungen Männer), USA 1969, Dennis Hopper  
 Einer flog Übers Kuckucksnest s. ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST  
 Der einzige Zeuge s. WITNESS

Der eiskalte Engel s. LE SAMOURAI  
 Das Ende s. ASSAULT ON PRECINCT 13  
 Engel der Gejagten s. RANCHO NOTORIOUS  
 Eine entheiratete Frau s. AN UNMARRIED WOMAN  
 ESCAPE FROM NEW YORK (Die Klapperschlange), USA 1980, John Carpenter  
 THE EVIL DEAD (Tanz der Teufel), USA 1982, Samuel M. Raimi  
 EVIL THAT MEN DO (Der Liquidator), USA 1983, Jack Lee Thompson  
 EXTERMINATOR II (Exterminator II), USA 1984, Mark Bentzman  
 FAME (Fame - Der Weg zum Ruhm), USA 1979, Alan Parker  
 DER FAN, BRD 1982, Eckhart Schmidt  
 THE FAN (Der Fanatiker), USA 1981, Edward Bianchi  
 Filmverrückt s. MOVIE CRAZY Fireflash s. 2019 - DOPO LA CADUTA DI NEW YORK  
 FIRST BLOOD (Rambo), USA 1982, Ted Kotcheff  
 Fluchtpunkt San Francisco s. VANISHING POINT  
 Fort Apache - The Bronx s. THE BRONX  
 48 HOURS (Nur 48 Stunden), USA 1982, Walter Hill  
 Die Frau mit der 45er Magnum s. ANGEL OF VENGEANCE  
 Eine Frau sieht rot - Lipsticks s. LIPSTICKS  
 Die Frauen von Stepford s. THE STEPFORD WIVES  
 Freitag der 13. s. FRIDAY THE 13TH  
 THE FRENCH CONNECTION (Brennpunkt Brooklyn), USA 1971, William Friedkin  
 FRIDAY THE 13TH (Freitag der 13.), USA 1979, Sean S. Cunningham  
 FURY, USA 1936, Fritz Lang  
 THE FURY (Teufelskreis Alpha), USA 1978, Brian de Palma  
 FUTUREWORLD (Futureworld - Das Land von übermorgen), USA 1976, Richard T. Heffron  
 Gefährliche Begegnung s. THE WOMAN IN THE WINDOW  
 THE GETAWAY (The Getaway), USA 1972, Sam Peckinpah  
 GHOST STORY, USA 1981, John Irvin  
 IL GIGANTE DI METROPOLIS (Der Untergang von Metropolis), Italien 1961, Umberto Scarpelli  
 GLORIA (Gloria), USA 1980, John Cassavetes  
 IL GRANDE SILENZIO (Leichen pflastern seinen Weg), Italien/Frankreich 1968, Sergio Corbucci  
 Der große Bluff s. DESTROY RIDES AGAIN  
 HALLOWEEN (Halloween), USA 1978, John Carpenter  
 HALLOWEEN II (Halloween II - Das Grauen kehrt zurück), USA 1981, Rick Rosenthal  
 Das Haus der lebenden Leichen s. DON'T GO IN THE HOUSE  
 Heißes Eisen s. THE BIG HEAT  
 HELL'S ANGELS (Hell's Angels), USA 1969, Lee Madsen  
 Der Herr der Fliegen s. LORD OF THE FLIES  
 DIE HERRIN VON ATLANTIS, Deutschland 1932, G.W. Pabst [zugl. drehte Pabst eine frz. Fassg. u.d.T. L'ATLANTIDE]  
 Die Herrin von Atlantis s. SIREN OF ATLANTIS  
 Die Herrin von Atlantis s. ANTINEA, L'AMANTE DELLA CITTA SEPOLTA  
 HESTER STREET (Hester Street), USA 1974, Joan Micklin Silver  
 Hundstage s. DOG DAY AFTER NOON  
 THE HUNTING PARTY (Leise weht der Wind des Todes), USA 1971, Don Medford  
 HUSH, HUSH, SWEET CHARLOTTE (Wiegenlied für eine Leiche), USA 1964, Robert Aldrich  
 I... COMME ICARE (I wie Ikarus), Frankreich 1979, Henri Verneuil  
 IMPULSE (Impulse), USA 1983, Graham Baker  
 IN COLD BLOOD (Kaltblütig), USA 1967, Richard Brooks  
 INVASION OF THE BODY SNATCHERS (Die Körperfresser kommen), USA 1977, Philip Kaufman  
 IZBAVITELI (Der Rattengott), Jugoslawien 1977, Krsto Papic  
 JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN, BRD 1968/69, Peter Fleischmann  
 Jedem seine Hölle s. A CHACUN SON ENFER  
 JESSI'S GIRLS (Jessi's Girls), USA 1979, Al Adamson  
 Kaltblütig s. IN COLD BLOOD  
 Der Kämpfer s. LE BATTANT  
 Das Kettensägenmassaker s. THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE  
 Die Kids von Orlando s. THE NEW KIDS  
 Der Killer von Alabama s. BATTLING BUTLER  
 Kinder des Zorns s. CHILDREN OF THE CORN

KISS ME DEADLY (Rattennest), USA 1954, Robert Aldrich  
 Die Klapperschlangen. ESCAPE FROM NEW YORK  
 Die Klasse von 1984 s. CLASS OF 1984  
 KLASSENFEIND, BRD 1982/83, Peter Stein  
 Kopf jagd - Preis der Angst s. LE PRIX DU DANGER  
 Die Körperfresser kommen s. INVASION OF THE BODY SNATCHERS  
 THE LAND THAT TIME FORGOT (Caprona, das vergessene Land), Großbritannien 1975, Kevin Connor  
 Leichen pflastern seinen Weg s. IL GRANDE SILENZIO  
 Leise weht der Wind des Todes s. THE HUNTING PARTY  
 Die letzten Amerikaner s. SOUTHERN COMFORT  
 DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT, BRD 1979, Norbert Kuckelmann  
 LIPSTICKS (Eine Frau sieht rot - Lipsticks), USA 1975, Lamont Johnson  
 Der Liquidator s. EVIL THAT MEN DO  
 LITTLE BIG MAN (Little Big Man), USA 1970, Arthur Penn  
 Lockender Lorbeer s. THIS SPORTING LIFE  
 THE LONG GOODBYE (Der Tod kennt keine Wiederkehr), USA 1972, Robert Altman  
 LORD OF THE FLIES (Der Herr der Fliegen), Großbritannien 1963, Richard Brooks  
 Die Macht und ihr Preis s. CADAVER I ECCELENTI  
 MAD AT THE WORLD, USA 1955, Harry Essex  
 MAD MAX (Mad Max), Australien/USA 1978, George Miller  
 MAD MAX II (Mad Max II - Der Vollstrecker), Australien 1981, George Miller  
 MALEVIL, Frankreich/BRD 1980, Christian de Chalonge  
 Der Mann ohne Gnade s. DEATH WISH II  
 Ein Mann sieht rot s. DEATH WISH  
 Ein Mann wie Dynamit s. TEN TO MIDNIGHT  
 Ein Mann wird gejagt s. THE CHASE  
 LE MARGINAL (Der Außenseiter), Frankreich 1983, Jacques Deray  
 Maschinenpistolen s. WHITE HEAT  
 McCABE AND MRS. MILLER (McCabe und Mrs. Miller), USA 1970/71, Robert Altman  
 Mein großer Freund Shane s. SHANE  
 DAS MILLIONENSPIEL, BRD 1970, Tom Toelle  
 MORITZ, LIEBER MORITZ, BRD 1978, Hark Bohm  
 MOVIE CRAZY (Filmverrückt), USA 1932, Harold Lloyd  
 MUTTERTAG (Muttertag), USA 1980, Charles Kaufman  
 MY BLOODY VALENTINE (Blutiger Valentinstag), USA 1981, George Mihalka  
 Nächste Station Greenwich Village s. NEXT STOP, GREENWICH VILLAGE  
 Die Nacht der reitenden Leichen s. NICHT OF THE LIVING DEAD  
 Nachtfalken s. NIGHTHAWKS  
 THE NEW KIDS (Die Kids von Orlando), USA 1985, Scan S. Cunningham  
 NEW YEAR EVIL (Rocknacht des Grauens), USA 1980, Emmett Aiston  
 New York 1991 - Nacht ohne Gesetz s. SIEGE  
 NEXT STOP, GREENWICH VILLAGE (Nächste Station Greenwich Village), USA 1975, Paul Mazursky  
 NICHT OF THE JUGGLER (Die Ratte), USA 1979, Robert Butler  
 NICHT OF THE LIVING DEAD (Die Nacht der reitenden Leichen), USA 1968, George A. Romero  
 NIGHTHAWKS (Nachtfalken), USA 1980, Bruce Malmuth  
 NOSFERATU - PHANTOM DER NACHT, Frankreich/BRD 1978, Werner Herzog  
 Nur 48 Stunden s. 48 HOURS  
 Der öffentliche Feind s. PUBLIC ENEMY  
 THE OMEGA-MAN (Der Omega-Mann), USA 1971, Boris Sagal  
 THE OMEN (Das Omen), USA 1975, Richard Donner  
 Das Omen II s. DAMIEN - THE OMEN II  
 ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (Einer flog übers Kuckucksnest), USA 1975, Milos Forman  
 PARASITE (Parasite), USA 1982, Charles Band  
 Das Pendel des Todes s. THE PIT AND THE PENDULUM  
 THE PEOPLE THAT TIME FORGOT (Caprona II), Großbritannien 1977, Kevin Connor  
 THE PIT AND THE PENDULUM (Das Pendel des Todes), USA 1961, Roger Corman  
 POLTERGEIST (Poltergeist), USA 1982, Tobe Hooper  
 LE PRIX DU DANGER (Kopfjagd - Preis der Angst), Frankreich 1982, Yves Boisset  
 LE PROFESSIONNEL (Der Profi), Frankreich 1981, Georges Lautner  
 PSYCHO (Psycho), USA 1960, Alfred Hitchcock

PUBLIC ENEMY (Der öffentliche Feind), USA 1931, William A. Wellman  
 PUNISHMENT PARK (Strafpark), USA 1971, Peter Watkins  
 QUINTET (Quintett), USA 1979, Robert Altman  
 Rambo s. FIRST BLOOD  
 RANCHO NOTORIOUS (Engel der Gejagten), USA 1951, Fritz Lang  
 RATS - NOTTE DI TERRORE (The Riffs III - Die Ratten von Manhattan), Italien/Frankreich 1984, Vincent Dawn  
 Die Ratte s. NICHT OF THE JUGGLER  
 Der Rattengott s. IZBAVITELJ  
 Rattennest s. KISS ME DEADLY  
 RAZORBACK (Razorback), Australien 1981, Russell Mulcahy  
 Die rechte und die linke Hand des Teufels s. LO CHIAMAVANO TRINITA  
 The Riffs - Die Gewalt sind wir s. I CAVALIERI DI BRONX  
 The Riffs II - Die Ratten von Manhattan s. RATS - NOTTE DI TERRORE  
 ROCCO E I SUOI FRATELLI (Rocco und seine Brüder), Italien 1960, Lucchino Visconti  
 Rocknacht des Grauens s. NEW YEAR EVIL  
 ROLLERBALL (Rollerball), USA/BRD 1974/75, Norman Jewison  
 RUCKUS IN MADOC COUNTY (Ruckus), USA 1981, Max Kleven  
 RUNNING SCARED (Auf Teufel komm raus), USA 1980, Paul Glickler  
 Saat der Gewalt s. THE BLACKBOARD JUNGLE  
 SABOTAGE (Sabotage), Großbritannien 1936, Alfred Hitchcock  
 THE ST. VALENTINE'S DAY MASSACRE (Chicago-Massaker), USA 1967, Roger Corman  
 LE SAMOURAI (Der eiskalte Engel), Frankreich 1967, Jean-Pierre Melville  
 SCARFACE (Scarface), USA 1983, Brian de Palma  
 SCARFACE: SHAME OF A NATION, USA 1932, Howard Hawks  
 Der Schakal s. THE DAY OF THE YACKAL  
 Der Schrecken vom Amazonas s. THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON  
 SHANE (Mein großer Freund Shane), USA 1953, George Stevens  
 SHARKY'S MACHINE (Sharky und seine Profis), USA 1981, Burt Reynolds  
 THE SHINING (Shining), USA 1980, Stanley Kubrick  
 SIEGE (New York 1991 - Nacht ohne Gesetz), Kanada 1982, Paul Donovan / Maura O'Connell  
 SIREN OF ATLANTIS (Die Herrin von Atlantis), USA 1947, Gregg Tallas  
 SOUTHERN COMFORT (Die letzten Amerikaner), USA 1981, Walter Hill  
 Spiel mir das Lied vom Tod s. C'ERA UNA VOLTA IL WEST  
 Sprung in den Tod s. WHITE HEAT  
 Stadt im Meer s. CITY UNDER THE SEA  
 THE STEPFORD WIVES (Die Frauen von Stepford), USA 1974, Bryan Forbes  
 Stoppt die Todesfahrt der U-Bahn 123 s. THE TAKING OF PELHAM 123  
 Strafpark s. PUNISHMENT PARK  
 SRAW DOGS (Wer Gewalt sät), USA 1968, Sam Peckinpah  
 SUDDEN IMPACT (Dirty Harry kehrt zurück), USA 1983, Clint Eastwood  
 SUSPICION (Verdacht), USA 1941, Alfred Hitchcock  
 THE TAKING OF PELHAM 123 (Stoppt die Todesfahrt der U-Bahn 123), USA 1974, Josef Sargent  
 Tanz der Teufel s. THE EVIL DEAD  
 TARGETS (Bewegliche Ziele), USA 1968, Peter Bogdanovich  
 Tauchfahrt des Schreckens s. WARLORDS OF THE DEEP  
 TAXI DRIVER (Taxi Driver), USA 1976, Martin Scorsese  
 TEN TO MIDNIGHT (Ein Mann wie Dynamit), USA 1982, Jack Lee Thompson  
 THE TERMINATOR (Terminator), USA 1984, James Cameron  
 Teufelskreis Alpha s. THE FURY  
 THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE (Das Kettensägenmassaker; früher: Blutgericht in Texas), USA 1971, Tobe Hooper  
 THE THING (Das Ding aus einer anderen Welt), USA 1981, John Carpenter  
 THIS SPORTING LIFE (Lockender Lorbeer), Großbritannien 1962, Lindsay Anderson  
 Der Tod kennt keine Wiederkehr s. THE LONG GOODBYE  
 Uhrwerk Orange s. A CLOCKWORK ORANGE  
 THE UNDERSEA KINGDOM (Unga Khan, der Herr von Atlantis), USA 1936, B. Reeves Eason / Joseph Kane [urspr. als 12teiliges Serial; später dann zu einem Spielfilm mit normaler Länge kompiliert]  
 Unga Khan, der Herr von Atlantis s. THE UNDERSEA KINGDOM  
 AN UNMARRIED WOMAN (Eine entheiratete Frau), USA 1977, Paul Mazursky  
 Der Untergang von Metropolis s. IL GIGANTE DI METROPOLIS

VANISHING POINT (Fluchtpunkt San Francisco), USA 1971, Richard C. Sarafian  
Verdacht s. SUSPICION  
Die Vögel s. THE BIRDS  
WAIT UNTIL DARK (Warte, bis es dunkel ist), USA 1967, Terence Young  
THE WANDERERS (The Wanderers), USA 1978, Philip Kaufman  
WAR-GODS OF THE DEEP s. CITY UNDER THE SEA  
WARLORDS OF THE DEEP (Tauchfahrt des Schreckens), Großbritannien 1978, Kevin Connor  
WARRIORS (Die Warriors), USA 1979, Walter Hill  
Warte, bis es dunkel ist s. WAIT UNTIL DARK  
Weiße Bestie s. WHITE DOG  
Wenn die Gondeln Trauer tragen s. DON'T LOOK NOW  
WEST WORLD (Westworld), USA 1972, Michael Crichton  
WHERE EAGLES DARE (Agenten sterben einsam), Großbritannien 1968, Brian G. Hutton  
WHITE DOG (Weiße Bestie), USA 1982, Samuel Fuller  
WHITE HEAT (Sprung in den Tod; früher: Maschinenpistolen), USA 1949, Raoul Walsh  
Wiegenlied für eine Leiche s. HUSH, HUSH, SWEET CHARLOTTE  
THE WILD ANGELS (Die wilden Engel), USA 1966, Roger Corman  
THE WILD BUNCH (The Wild Bunch - Sie kannten kein Gesetz), USA 1969, Sam Peckinpah  
THE WILD ONE (Der Wilde), USA 1953, Laszlo Benedek  
Der Wilde s. THE WILD ONE  
Die wilden Engel s. THE WILD ANGELS  
WILLARD (Willard), USA 1970, Daniel Mann  
WITNESS (Der einzige Zeuge), USA 1985, Peter Weir  
THE WOMAN IN THE WINDOW (Gefährliche Begegnung), USA 1944, Fritz Lang  
ZABRISKIE POINT (Zabriskie Point), Italien 1970, Michelangelo Antonioni  
ZARDOZ (Zardoz), USA 1973, John Boorman  
Das zehnte Opfer s. LA DECIMA VITTIMA  
Wer Gewalt sät s. STRAW DOGS