



„Targets“ – oder: das Kino als Friedhof Analyse eines Beitrags zur filmischen Gewalt

„Donate the rest anonymously to a mental health foundation.
Maybe research can prevent further tragedies of this type“.

Aus dem Abschiedsbrief von Charles J. Whitman¹

Als der amerikanische Regisseur Peter Bogdanovich 1968 einen Verleih für seinen im Jahr zuvor gedrehten Film „Targets“ (1968, Paramount; dt.: *Bewegliche Ziele*) gefunden hatte, begannen plötzlich die realen Ereignisse in den USA den Film einzuholen. Die Handlung des mittlerweile auch auf DVD in deutscher Sprache erschienenen Films ist rasch zusammengefasst: Während ein Hollywood-Star der alten Schule entgegen dem Willen seiner Berater seinen Rückzug vorbereitet und sich zum letzten Auftritt bei einer Retrospektive in einem neuen Autokino überreden lässt, tötet ein junger Mann mit Ausnahme seiner Vaters die gesamte Familie und beginnt wahllos Menschen zu erschießen – auch während der Vorstellung im Autokino. Mit diesem eher unkonventionellen Erzählen zweier sich kreuzender Schicksale verknüpfte der Autor/Regisseur zugleich auch mehrere US-amerikanische Mythen der Populärkultur. Zudem zeigten die (realen) Attentate auf Robert Kennedy und Martin Luther King, dass die Verstörung, die das eigentliche Vorbild für die Filmfigur des Heckenschützen, der *Texas sniper* Charles Whitman, in der US-Gesellschaft hervorgerufen hatte, ein bleibender Teil der amerikanischen Realität bleiben sollte. Ein Faktum, das den in Europa dem breiten Publikum eher wenig bekannten Film bis heute zu einem lohnenden Objekt im Unterricht macht. Zufälle der filmischen Inszenierung – wie derjenige, das Kings Mörder das selbe Auto und Gewehr wie Bobby Thompson in „Targets“ benutzte – lenken die Aufmerksamkeit zusätzlich auf das Thema dieses als Kultfilm (cf. Hahn/Jansen 1985) gelisteten Low Budget-Klassikers²: Reale Gewalt und filmischer Schrecken. Diese filmische Metaebene pendelt zwischen zwei lange Zeit peinlich getrennten Handlungssträngen, die einerseits Bogdanovichs Obsession für die Filmgeschichte und ihre Meister (cf. als quasi tausendseitigen Kommentar dazu Bogdanovich 2000) widerspiegelt und andererseits sein Interesse an dem nur ein gutes Jahr zurückliegenden Fall des texanischen „Spree Killers“.

Das reale Vorbild für den Film³, der Student Charles Joseph Whitman, hatte sich 1966 am Turm der Universität Texas verschanzt und 14 Menschen erschossen, weitere 31 wurden von den wahllos abgegebenen Schüssen verletzt. Bogdanovich fasst seine Sicht im „Making of“ des Filmes, der ihm frühen Ruhm einbrachte, lakonisch zusammen; der Film handle von einem „average American kid, who didn't like his father evidently“. Gerade in dieser Durchschnittlichkeit des Protagonisten und der Unaufgeregtheit der Erzählweise liegt aber die nach wie vor gegebene Eignung eines Films, der weit über seine unmittelbare Entstehungszeit hinaus brauchbar für die didaktische Behandlung des Verhältnisses zwischen Wirklichkeit und ihrer konstruierten Darstellung im Film geblieben ist. Einige Schlaglichter und Details sollen dies belegen, ehe gegen Ende dieses Aufsatzes noch kurz auf konkrete Tipps für die Arbeit im medienkundlichen Unterricht eingegangen wird.

Zerrbild Amerikas 1968

Bei aller filmischen Freiheit der Umsetzung schuldet die Dramaturgie Bogdanovichs Whitmans Taten einige ihrer scheinbar besten „Einfälle“. Der ehemalige Marine war es schließlich, der die Leichen seiner Verwandten noch zu Bett brachte und zudeckte, eine im Film besonders groteske Szene nach dem extrem unvermutet einsetzenden Beginn der Gewalt gegen seine Familie. Die Schockwirkung des Films geht auch davon aus, dass es sich um das Portrait eines „Schläfers“ im Inneren der westlichen Gesellschaft handelt. Darin liegt ein weiterer Grund für die Aktualität des Filmes, der es sich nicht so leicht macht, die Bedrohung eines von außen (früher nationalsozialistisch, dann kommunistisch, später terroristisch motiviert) gesteuerten Feindes der Gesellschaft zu zeichnen. Es sind nicht die sich subversiv einschleichenden, es sind die Stützen dieses Systems, die irgendwann beschließen, sich nicht mit einem „whimper“, sondern mit einem „bang“ zu verabschieden, um T. S. Eliot abzuwandeln: also **Menschen, die das angepasste Leben führen, nie aktenkundig werden und in keiner Rasterfahndung aufzuspüren sind**. Sie sind die wahre Kriegser-

1 http://www.popsubculture.com/pop/bio_project/charles_whitman.html. 19..4.2005

2 Der Autor/Regisseur erinnert sich im Audio-Kommentar zur Audio-Kommentar zur DVD-Version (2004) seines Films daran, dass selbst das nach den ersten tödlichen Schüssen von einem Wasserspeicher aus am Highway vorbeifahrenden Polizeiauto nur zufällig ins Bild kam und er den Kameramann Laszlo Kovacs anwies, diese mit aufzunehmen.

3 Eine Fernsehverfilmung mit dem jungen Kurt Russell arbeitete das Geschehen ein paar Jahre später ebenfalls auf. „The Deadly Tower“ (TBS, 1975, Regie: Jerry Jameson)

„Targets – oder: das Kino als Friedhof Analyse eines Beitrags zur filmischen Gewalt

klärung des Systems an sich selbst, ihr Leben ist nicht mehr Mimesis des Normalen, um daneben die dunklen Seiten des Lebens in den eigenen vier Wänden auszukosten, ihnen ist nur noch die Kraft zum finalen Exzess geblieben. Ein sinnloses Leben verbrennt sich selbst als für fünf Minuten Fernsehpräsenz in den Lokalnachrichten. Es geht um das Hinterlassen von möglichst viel sichtbarer, film- und abbildbarer Zerstörung, die nachhaltig wirkt, weil sie auch nach dem Wiederaufbau stets an das Geschehene erinnert.

In der Realsituation des Kalten Krieges und einer Zeit verstörender Attentate wird der Zeitgeist plastisch eingefangen. Gleichzeitig wird der Umbruch in der Gesellschaft eigentlich nicht an den Taten des Hecken-schützen geschildert, der in einer fast dokumentarischen Weise bei seinen Handlungen begleitet wird. Das sterbende Element ist eigentlich die alte Kultur, verkörpert durch den als Briten eingeführten Horror-darsteller. Auf vielfache Weise wird an diesen beiden Motiven, **kultureller Verfall und irrationale Gewalt, gearbeitet**, selbst die Autofahrten charakterisieren die beiden Hauptfiguren in diese Richtung: Während der alte Schauspieler praktisch nur in der Nacht unterwegs ist und mit Chauffeur durch die Dunkelheit gleitet, ist der Junge mit offenem Verdeck als leichtsinniger „cruiser“ unterwegs, der neugierig seine Umgebung betrachtet. Für Orlok hingegen gilt selbst für die nächtliche City: „*Wie hässlich ist diese Stadt doch geworden*“. Auf der semiotischen Ebene unterstützen die Farben die beiden so unterschiedlichen Lebensentwürfe Orloks und Thompsons zusätzlich; Bogdanovich wählte die **warmen Töne beige, gelb und hellbraun für die Welt der Filmcrew, kühle Farben wie blau, grau und weiß** sind die Kolorierung der **Welt des Hecken-schützen**. Die Liste der Gegensätze – alt-jung, sterbend-tötend, Vorstadthaus-Hotel, britisch-amerikanisch – ließe sich lange fortsetzen.

eigenen Wunsch nicht in den „credits“ aufscheint, obwohl er Bogdanovich Einfälle wie das auf Schreibmaschine getippte D-I-E vor dem Amoklauf geschenkt hat. Auch das im Film verwendete Zitat aus Karloffs erstem großen US-Film, Howard Hawks „*Criminal Code*“ (1931, Columbia Pictures, dt.: *Das Strafgesetzbuch*) wird lediglich mit den Worten eingeführt „*den habe ich im Museum of modern Art gesehen*“ – wo ihn Bogdanovich 1962 im Rahmen einer Retrospektive programmiert hatte. In einer weiteren Szene erschrickt Orlok alias Karloff auch vor dem eigenen Spiegelbild und nimmt damit Bezug auf ungezählte Horrorklassiker, in denen der Protagonist eben kein Spiegelbild hatte. Diese Spiegel-Metapher, in der das reale Wesen seiner schrecklichen Doppelung gegenübersteht, wird zwei Mal verwendet. Zum einen in der ironischen Brechung nach der durchzechten Nacht zum anderen als Anspielung auf die legendäre Spiegelszene in „*The Lady from Shanghai*“ (1948, Columbia Pictures, Regie: Orson Welles) am Ende von „*Targets*“.

Zitate wie dieses und ironische Brechungen – etwa dass der Film eigentlich nach den Worten „The end“ aus der Filmsequenz von Corman's „*The Terror*“ beginnt – verweisen auf den postmodernen Charakter des Filmemachens. Ein unromantischer Eindruck, den der Autor/Regisseur noch verstärkt hat in seinem Interview, in dem er darauf verweist, dass Corman Karloff noch für zwei Drehtage verpflichtet hatte und gemeinsam mit dem Material aus „*The Terror*“ einen neuen Film in Auftrag gab. Der Abgesang an die auch von der Ausstattung aufwändig in Szene gesetzten „Gothic“-Filme der Dreißigerjahre in Zeiten trashiger B-Movies wird unüberhörbar in solchen Bemerkungen. „*Maybe that is what I've been afraid of*“, die Schlussworte Karloffs, nachdem er mit seinem Stock den Hecken-schützen übermannt hat, werden im Audiokommentar Bogdanovichs übersetzt mit „*He is afraid of modern horror, which is quite more than a scared boy*“. So gesehen verkommt auch der Titel von Karloffs „*The Terror*“ zum reinen Etikettenschwindel angesichts des realen snipers. Der urtümliche Schrecken der Elemente – aus „*The Terror*“ werden die Wellen an der baltischen Küste und das Purgatorium durch die Feuersbrunst im Schloß eingespielt – weicht dem elementarerem Schrecken menschlicher Provenienz. Dabei irritiert vor allem der grundlose Ausbruch des „snipers“ aus seiner Vorstadtidylle. Während gerade das enthüllende Element des Horrorfilms, in dem alle Beteiligten die Bedrohung erkennen bzw. die Ursache (meist historisch zurückliegend) des Monströsen entdecken, dramaturgisch wesentlich für die Hollywood-Schrecken früherer Jahrzehnte war, wird hier keine Erklärung geboten. „*Seltsame Gedanken*“, wie sie auch das Realvorbild Whitman in seinem Abschiedsbrief äußerte, sind das einzige aus dem Film selbst ableit-

Selbstreferentielle Filmphilosophie

Der „Victorian horror“ jedenfalls, der von Boris Karloff, seinem wohl berühmtesten Vertreter, explizit angesprochen wird, hat als Konzept ausgedient in einer Welt der realen Schrecken im engsten Familienverband. Nicht mehr das Sehen verursacht Schock, sondern Gesehen werden ist tödlich: Im Autokino gellen verzweifelte Schreie „Macht das Licht aus!“, nachdem sich der Hecken-schütze am Lichtkegel der Autoscheinwerfer orientiert.

Es ist daher auch ein Film über das Medium Film selbst, allerdings nicht ausschließlich auf eine so vordergründige Art und Weise, wie die Szenerie im Hollywood-Milieu dies vermuten lässt. Die cineastischen Bezüge sind für den Zuschauer teilweise nicht einmal erahnbar, etwa wenn Regisseur Samuel Fuller als Skriptdokter auf

„Targets – oder: das Kino als Friedhof Analyse eines Beitrags zur filmischen Gewalt

bare Motiv. Dabei wird auch hier die Parallele zum *Texas sniper* deutlich. Bis heute gilt ja die per Autopsie festgestellte Diagnose eines beginnenden Hirntumors Whitmans als umstritten; allerdings stellt sie den einzigen rationalen Erklärungsversuch dar, an den man sich klammern kann, um nicht der verstörenden Alternativannahme einer völlig freien Entscheidung des Serienmörders das Wort zu reden.

Karloff wiederum findet seine Leinwand-persona nur wieder, indem er aus der Rolle des Horrorarstellers hervortritt und als Mensch sichtbar wird, während der *sniper* in seiner Entmenschlichung zu einer Rolle wird, einer nach eigenen Gesetzen ablaufenden Tötungsmaschine, die so lange weitermachen will, bis sie gestoppt wird. Dementsprechend entsetzt ist in der einzigen Szene, in der die beiden Protagonisten der Erzählstränge einander begegnen, der Schütze. Der für ihn nicht mehr schreckliche Orlok entfaltet seine Wirkung, weil er nicht auf der Leinwand des Autokinos erscheint, sondern in der realen Umgebung des Autokinos zur Bedrohung wird. Nicht die Ohrfeigen, die er Bobby versetzt, sind das Monströse, sondern sein Handeln abseits des ikonischen Filmbildes. Solche fast mythischen Ikonisierungen bzw. Rollen-Gefängnisse für ihre Darsteller – lässt das neue Kino nicht mehr zu, stattdessen regiert das Seichte als Ersatz für den kleinsten gemeinsamen Nenner der Familie (in „Targets“ durch das gemeinsame TV-Sehen einer Show visualisiert). Vermutlich am aufschlussreichsten für den Paradigmenwechsel innerhalb der Filmbranche (auch der von europäischen Cinephilen so geschätzte Bogdanovich begann seine Arbeit für B-Papst Roger Corman) ist aber das Schlussbild des verlassenen Autokinos – es gleicht der Silhouette von Armeefriedhöfen wie jenem von Arlington. Wenn die Leinwand zum Schlachtfeld wird, bleiben auch die Zuschauer zumindest verheert zurück.

Filmische Gewalt und Realität

Die Art seiner Angriffe stellt den Heckenschützen besonders deutlich in die Rolle „eines klar dominierenden Angreifers, der einen anderen schädigt und/oder überwältigt“ (Groebel & Gleich 1993: 86), die laut Groebel & Gleich häufigste filmische Gewaltausübung. Prototypisch für die Gewalt in audiovisuellen Medien ist das Geschehen rund um die „beweglichen Ziele“ durch die Übereinstimmung mit zwei der Hauptkriterien der von Kunczik vorgenommenen Übersicht über Fernsehgewalt; diese ist mit der maskulinen Rolle verbunden und wird ausgeübt zwischen Fremden (Kunczik 1998: 47). Der Hinweis auf die dramaturgische Stilisierung von filmischer Gewalt ist einer der ersten Ansatzpunkte, um den Film als **medienpädagogisches Referenzobjekt** einzusetzen. Die spezielle Eignung für unterschiedliche Alters-

stufen/Leistungsgruppen in der Medienerziehung (ich unterlasse die Zuordnung zu einzelnen Unterrichtsfächern bewusst, da sich im Idealfall um eine transdisziplinäre Betrachtung handeln sollte) eröffnet auch unterschiedlich konkrete Aufgabenstellungen. So lassen sich etwa die **Gegensätze zwischen den beiden filmischen Weltentwürfen** von Orloks Lebensphäre und der des Snipers reicht einfach und quantitativ eruieren. Während dazu auch eine farbsemiotische Untersuchung – etwa unter Einbeziehung von Vergleichsbeispielen wie „*Great expectations*“ (1998, 20th Century Fox, Regie: Alfonso Cuarón) und der vielfältigen Rolle von Grün darin – vertiefend von den SchülerInnen durchgeführt werden kann, lässt sich vor allem aber auch der Zusammenhang zwischen einer Kultur der Gewalt, wie sie auch die letzten beiden Filme Michael Moores „*Bowling for Columbine*“ (2002, MGM) und „*Fahrenheit 9/11*“ (2004, Warner) mit großem Erfolg bei Jugendlichen thematisiert wurde, untersuchen. Die ständige Verteidigungsbereitschaft der USA, die sich nach äußeren Feinden gegen innere Abweichler richtete, spielte und spielt natürlich eine wesentliche Rolle in der amerikanischen Populärkultur, wie zuletzt Joseph Heath und Andrew Potter ausführlich und gegen die vereinfachende Betrachtungsweise wie die Moores und Naomi Kleins ausgeführt haben (cf. Heath/Potter 2005).

Literatur:

BOGDANOVICH, Peter (2000): Wer hat denn den gedreht? Zürich: Haffmans

GROEBEL, Jo & GLEICH, Uli (1993): Gewaltprofil des deutschen Fernsehprogramms. Eine Analyse des Angebots privater und öffentlich-rechtlicher Sender (= Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen Bd. 6). Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften

HAHN, Ronald M. & JANSEN, Volker (1985): Kultfilme. Von „Metropolis“ bis „Rocky Horror Picture Show“. München: Heyne

HEATH, Joseph/POTTER, Andrew (2005): Nation of Rebels. Why Counterculture Became Consumer Culture. New York: Harper Collins

KUNCZIK, Michael (1998): Gewalt und Medien. 4. Aufl. Köln/Weimar/Wien: Böhlau

LAVERGNE, Gary M. (1997): A Sniper in the Tower: The Charles Whitman Murders. Denton: University of North Texas Press

Mag. Roland Graf studierte Philosophie, Latein, Psychologie und Pädagogik. Derzeit arbeitet der langjährige Journalist u. a. als Lehrbeauftragter (Semiotik der Medien bzw. Medienphilosophie) des Lehrgangs Medienmanagement an der Fachhochschule St. Pölten