

Gewaltdarstellungen – Schlüssel zur Definition von Subjektivität?

Mit Homer ist man seit langem in bester Bildungsgesellschaft; hat es hier mit diversen Buchversionen zu tun, und heute nicht nur damit. So sehnte sich einst Goethes Werther in einer Fußnote nach seinem Homer, um in edler Sprache den Problemen der Alltagsbewältigung etwas entgegenzusetzen. Auch als fernsehender Mensch braucht man auf den archaischen Griechen nicht zu verzichten. So gab es bei Pro 7 im vergangenen Dezember zur besten Primetime den listigen Odysseus zu sehen, in einer Inszenierung, die sich nicht hinter dem Hörspielprojekt des öffentlich rechtlichen Rundfunks (ARD/Hessischer Rundfunk 1996) zu verstecken braucht. Sollte man Kindern jedoch alle Teile dieses Textes vortragen, beispielsweise die Szene, in der der einäugige Riese Polyphemos zuerst die Gefährten des Odysseus frisst und dann geblendet wird¹:

„Doch erbarmungslos unhöflich wie er [Polyphemos] war, gab er keine Antwort. Statt dessen erhob er sich, streckte die Hände aus, packte zwei meiner Gefährten und schlug sie – wie man Köter erschlägt – auf den steinernen Boden. Ihr Hirn spritzte heraus und bedeckte die Erde. Er zerlegte sie Glied für Glied in Portionen und verschlang sie restlos als Abendessen, genau wie ein Berglöwe es tut, der Innereien, Fleisch und die markgefüllten Knochen zusammen vertilgt.

... Der Schlaf, der jeden irgendwann überwältigt, hatte ihn. Im Vollrausch erbrach sich der Riese. Wein und Brocken von Menschenfleisch quollen aus seinem Mund.

... Sie hoben den Pfahl an und ramnten die Spitze tief ins Auge des Riesen... Kochend heiß war das Blut, das – wo das Holz eindrang – aus dem Augapfel hervorquoll, die Hitze versengte noch Brauen und Lider. Die Pupille qualmte ...“

Man steht in einer langen Traditionslinie, falls man dieser Art des Erzählens ablehnend gegenüber steht, und zwar aus pädagogischen Gründen. So formuliert schon Platon² im „Dritten Buch“ seiner „Politik“ ein „Verbot für die Dichter, die Schrecken der Unterwelt darzustellen“ (S. 120). Dabei bezieht sich Platon explizit auf Homer, den er rhetorisch geschickt tadelt, denn er weiß ja um dessen selbstverständlichen Ruhm. In der Begründung wendet er sich im ersten Schritt seiner Kritik nicht gegen Dichtung als solches („nicht als ob es nicht dichterisch wäre und dem Volk angenehm zu hören...“ S. 121), sondern nur gegen deren Wirkung auf die Hörer. Natürlich ist er

darüber hinaus prinzipiell gegen Dichtung, weil sie nicht theoretisch, sondern fiktional vorgeht. Fiktionale Stoffe, so die moderne Formulierung, wie die Odyssee oder die Ilias liefern schlechte Vorbilder und lösen heftige Emotionen bei den Hörern aus („Schädlichkeit der Lachlust und der Unwahrhaftigkeit“, S. 122). Die Möglichkeit, Kinder oder Jugendliche könnten fiktionale Angebote nachahmen, ist auch heute noch selbstverständliche Annahme. Gleiches gilt für die von Platon befürchteten heftigen Emotionen, die unter dem Stichwort „Angstlust“ immer noch in der Diskussion sind. Platons Argumentationsmuster ist u. a. deswegen noch bzw. wieder aktuell, weil „Gewalt“ ein tragendes Element der fiktionalen Angebote unserer Kultur ist. Im Gegensatz zu Platon jedoch sind es heute die elektronischen Bildmedien und nicht die erzählten Geschichten oder gespielten Theaterstücke, die Fiktionales präsentieren.

Was bewog denn nun vor über 2000 Jahren den Philosophen Platon, sich gegen fiktionale Angebote zu wenden, und worum könnte es denn heute gehen? Platons Anliegen war die theoretische Orientierung. Ein Handwerker, der einen Stuhl oder Tisch baut, war seinen Vorstellungen von Theorie mit dem Bauplan eines Stuhls oder Tisches wesentlich näher als die fiktionale Abenteuer- und Identitätsgeschichte eines Odysseus. Dass die „rechtschaffenen Männer“ von Homer mehr von ihrer emotionalen Unterwelt erfuhren denn von einer vernünftig geordneten Welt und ihrem göttlich theoretischen Plan, war für Platon der Anlass, sich Sorgen zu machen. Wo liegt nun bei uns der zentrale Punkt, der uns Sorgen bereitet? Warum ist denn eine Figur wie die des Rambo sowohl faszinierend für die Zuschauer und gleichzeitig so ängstigend, dass jede Art von gewalttätig erscheinendem jungem Mann sofort als „Rambo“ etikettiert wird? Die Nachahmung kann es wohl nicht sein. Die Geschichte des Rambo ist in ihren Kampfmotiven deutlich so unreal und fiktional erfunden, dass sie sich eigentlich nicht zur Nachahmung eignet. Die Rambo-Geschichte ist ähnlich fiktional wie die Menschenfresserei des Polyphem. Trotzdem ist mit der Fiktionalität von Gewaltdarstellungen etwas verbunden, was zu Befürchtungen und Sorge Anlass gibt.

These: Mit fiktionalen Gewaltdarstellungen werden Typen von Subjektivität vorgestellt. So scheint der listige und redegewandte Odysseus einen immer wiederkehrenden Typ von Persönlichkeit zu be-

schreiben: Es treibt ihn herum, er lässt sich treiben. Erst nach vielen Umwegen und Irrfahrten von Monstern zu Hetären kann er am heimischen Herd leben, den er sich zudem erneut erobern muss. Nun, diese Art männlicher Persönlichkeit ist heute weder anstößig noch ängstigend. Das ist sicherlich anders beim sprachlos kämpfenden Rambo, dem List und Lust gleichermaßen fehlen.

Um Anregungen für die funktionale Einordnung und Bewertung fiktionaler Gewaltdarstellungen des heutigen Medienmarktes zu bekommen, lohnt sich ein Blick zurück in die Literatur- und Theatergeschichte. Gerade an Gewaltdarstellungen lassen sich Übergänge in der Art feststellen, was Subjektivität ist. Das sind Übergänge, wie sich Menschen zu sich, zur sozialen und dinglichen Umwelt verhalten. Der Spezialterminus dazu ist „Subjektconstitution“. Vermutlich sind Gewaltdarstellungen zum einen Indikatoren für Subjektconstitution. Sie gehen zum anderen prägend in die Konstitution der Subjekte ein.

Was lässt sich beispielsweise aus Gewaltdarstellungen bei Homer³ im Vergleich zu Aischylos⁴ für die Art der Subjektivität in Griechenland bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts vor Christus feststellen?

Übergänge in Griechenland: Von der Bewältigungs- und Überhöhungszeremonie des Tötens zum Mitfühlen

Hier ein kurzer Ausschnitt aus der Ilias⁵:

„Als er gegen ihn lief, da traf ihn der edle Achilleus Mitten am Kopf mit dem Speer, der barst auseinander in Stücke.

Dumpf erdröhrnte sein Fall; frohlockend rief nun Achilleus:

Liegst du nun, Sohn des Otrynteus, du schrecklichster unter den Männern?

Hier ist also dein Tod, doch fern am See von Gygaie (390)

Bist du geboren, am fischbelebten Gewässer des Hyllos

Ist deiner Väter Besitz und am Ufer des strudelnden Hermos.

So frohlockt' er; doch jenem umschattete Dunkel die Augen,

Und von den rollenden Rädern zermalmt der Achaiergespanne

Lag er vorn im Gewühl. Demoleon aber als nächstem,

(395)

Diesem erfahrenen Kämpfer der Schlacht, dem Sohn des Antenor,

Stieß der Pelide den Speer durch die Wangen des Helms in die Schläfe.

Nicht aber hemmte der eiserne Helm den Stoß, und die Spitze

Stürmte hindurch und zerschlug das Gebein; es färb-

te sich blutig

Innen das ganze Gehirn; so stieß er ihn nieder im Angriff.“

(400)

Dieser Art der Kampfdarstellung fehlt der Zugang zu Schmerz und Leid. Kampf und Tod haben nichts mit Lebens- und Leidenserfahrungen zu tun. Sie fungieren vielmehr ähnlich Requisiten als Rahmen, um die agierenden Helden in ihrer Qualität herauszustellen. Die menschliche Qualität eines Achilleus macht sich am Kampf fest. Und die hat nichts mit Einfühlung in andere und deren Leben, Leiden und Tod zu tun. Die Übersetzung von 1948 unterstützt die Überhöhung der Helden durch den mörderischen Kampf sprachlich recht unbekümmert.⁶ Der Mensch dieses Textes ist Mann und Kämpfer, und nur dieses und nur in dieser Kombination. Wo bleiben die Emotionen für den Unterlegenen, dessen körperliche Zerstörung, die der Text ja rüde, schonungslos vorführt: Die Speerspitze zerstört den Kopf; Blut und Gehirnmasse wird sichtbar? Doch ist auch hier ein eigener Typ von Trauer zu erahnen: Kampf und seine überhöhte Darstellung werden zum Trauerritual. Die Überhöhung beraubt die kämpfenden Menschen nicht nur des erlebten Grauens der Zerstörung, sie überspringt sozusagen diese Phase und verbindet Kampf mit einer jenseitigen Heldenwelt. Kampf ist schon die Trauer um die Helden, die auf dem Schlachtfeld in ihrem Kampfhimmel angekommen sind.

Wie passen Stilisierung des Kampfes und seine Funktion als Trauerritual in die Zeit des Homers als Erzählers dieser Geschichte (ca. 13./12. Jh. v. Chr.)?

Mit dem Sieg der griechischen Stämme über die Trojaner hatte sich die attische Oberhoheit herausgebildet, die mit der Ablösung matriarchaler Strukturen und der Ablösung von Sippen und Stämmen als wesentlicher gesellschaftlichen Veränderung einherging. Die Heldenfiguren der Ilias beschreiben staatliche Führungsfiguren und einen spezifischen Menschentyp, der „zwischen Tier und Gott, Bestie und Idol steht“ und der „neue Kategorien des Handelns“ objektiviert (Wertheimer 1986, S. 21)⁷. Kampf und Kämpfer werden ästhetisch zum Modell verwandelt: *Eiserne Leiber, glänzende Waffen, leuchtendes Blut, funkelnd gerüstete Helden, deren oberste Maxime der Sieg ist. „Provokation, Kampf, Tod, Tötung, Schändung werden zu integralen Elementen nicht nur der Wirklichkeitserfahrung, sondern auch ihrer Bewältigung.“* „Kampfrituale gelten wie Trauerrituale stets ausschließlich der Bestätigung eigener Identität“ (S. 22), und zwar der Identität eines „Kriegeradels“ (S. 31). Der „VOLKSPLOETZ“⁸ skizziert den historischen Rahmen für Subjektivität folgendermaßen: *„In den Epen Homers werden die politischen Verhältnisse der mykenischen Zeit gezeichnet: Heerkönigtum der griechischen Einzelstämme... Die Burgherren der Landschaften oder Inselgruppen werden unter einem gemeinsamen*

Gefolgsherren zusammengefasst. Dieser ist primus inter pares bei ausgeprägtem Selbstbewusstsein der Könige. Das Fußvolk wirkt nur als Kampfmasse im Krieg, es unterhält den König durch Abgaben und Geschenke.“

Der jetzt folgende Zeitsprung zu Aischylos und seinem Theaterstück „Agamemnon“ (458 v. Chr.) ist riesig. Riesig ist auch die Änderung in der Art, wie mit „Gewalt“ umgegangen wird. In „Agamemnon“ kommt der siegreiche Heerführer Agamemnon aus dem Trojanischen Krieg zurück und wird von seiner Frau Klytaimnestra ermordet. Das hat eine grauenhafte und tragische Vor- und Nachgeschichte mit geopfer-ten Kindern, einem Sohn, der die Mutter, einer Tochter, die den Stiefvater tötet. Bei Aischylos wird diese überkommene Geschichte erneut, jedoch reflexiv und diskursiv „erzählt“. Die Figuren leiden, bedenken, ahnen voraus, sehen ihren Handlungszwang und ihre Verkettungen in Ereignisse, die sie nicht beeinflussen können. Die reflexiv kommentierende Funktion übernimmt besonders der Chor. Hier die Szene, in der Klytaimnestra ihren gerade heimgekehrten Ehemann Agamemnon tötet. Es spricht Cassandra, die aus dem zerstörten Troja in die Sklaverei verschleppte Tochter des tojanischen Königs Priamos.

Kassandra:

...
*Ö menschlich Tun und Wandel! Was da lebt im Glück,
 Ein Schatten kann es wenden. Doch wo Unglück ist,
 Ein Schwamm, nur leicht befeuchtet, löscht das Schriftbild aus.
 Weit mehr beklag ich dies Geschick als meinen Tod
 (1330)*

Chor

*Nie wird an Fülle des Glücks genug
 Den Sterblichen allen. Und keiner drängt
 Von fingergewiesenen Giebeln es weg
 Und ruft: Nicht halte mehr Einkehr!
 Ihm gaben zur Beute die Seligen preis
 Des Priamos Stadt,
 Und er kehrt mit der Gnade der Götter heim.
 Doch wenn er nun zahlt für der Früheren Blut
 Und für die Toten in eigenem Tod
 Der Tode Sühne vollendet,
 (1340)*

*Wer rühmt sich noch, der solches hört,
 Es schone seiner der Daimon.*

Agamemnon

(im Inneren des Palasts)

AH! AH! Ins Innre trifft mich tief ein Todesstreich.

Chorführer

*Stille! Wer, von einem Schlag zu Tode getroffene,
 schreit da auf?*

...

*Dass die Tat getan ist, mir bezeugt's des Königs
 Schmerzensruf.*

*Einig lasst uns sein und fassen unerschütterlichen
 Rat!*

Erster Choreut

*Ich also gebe euch als meine Meinung kund:
 Die Bürger zum Palast entbiete her ein Ruf.*

Zweiter Choreut

Mir schiene es besser, schleunigst einzudringen mit

...

(1350)

*Gezücktem Schwert und gleich zu prüfen, was ge-
 schah.*

Macht man sich mit der Sprache vertraut, dann er-scheinen Menschen auf der Bühnen, die nichts mit Homers Kriegeradel zu tun haben, Menschen, auf die wir uns heute sehr wohl einlassen können. Da spritzt kein Blut, da wird argumentiert, beklagt. Der passive Chor zeigt sich ambivalent: Soll die Sache öffentlich erörtert werden oder ist schnelles und juristisch eindeutiges Handeln geboten?

Für das Gemeinwesen der Polis, das sich im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. herausbildete, taugte der Krieger- und Adelsheld wenig. Eine differenzierte Emotionalität, z. B. die des Jammerns und Klagens, die Schrecken und Entsetzen auch bei anderen wahrnimmt, musste gezeigt werden (Wertheimer 1990a, S. 18 f.). Das Theater benutzte deshalb Gewaltdarstellungen, um widersprüchliche soziale Prozesse, Ordnung und Destruktion, Emotionen und Handlungsweisen besprechbar zu machen. Gewaltdarstellungen dienten dazu, um den „diffizilen Grenzbereich zwischen Intensivierung und Sublimierung von Gewalt, zwischen Erregung und Abbau von Gefühlen“ (S. 19) zu thematisieren, was eine kathartische Auseinandersetzung mit sozialen und individuellen Themen und Emotionen zuließ und ermöglichte.⁹

Aischylos schreibt zwar vom traditionellen Tod im Rahmen der archaischen Geschichte, präsentiert jedoch das Morden zwischen den Generationen kompliziert und reflexiv. Der Chor reflektiert Zusammenhänge, Agamemnon äußert sich als leidendes Opfer, Chor und Chorführer erhöhen die Spannung im Zuhörer, indem der Geschehensablauf sich dramatisch steigert. Danach tritt Klytaimnestra als Täterin auf und ermöglicht einen Diskurs zur Tat. „Lange und oft vergebliche Diskurse, kläglich schei-ternde Dialoge markieren den Weg der Urteilsfindung als komplexen überindividuellen Vermittlungsprozess“ (1990a, S. 24) im Sozialsystem der Polis und ihrer Ordnung. Eiserne Leiber, glän-zende Waffen, leuchtendes Blut, funkelnd gerüstete Helden taugen nicht zur Repräsentation der Auseinandersetzung in der „kleinräumigen Polis-Kultur“ (1990a, S. 31). Notwendig sind dagegen zu-schauende Bürger, die mit heftigen Emotionen subli-mierend und reflektierend umzugehen in der Lage sind. „Katharsis als Reinigung asozialer Erregungszustände“, „ein hohes Maß an Reflexivität

und dialogischer Kompetenz“ sind wichtig (Wertheimer 1990a, S. 20).

Rambo: Moral, Verdrängung und Sprachlosigkeit

Wie ist es dann um das Publikum der Actionfilme vom Typ „Rambo“ oder „Terminator“ und sein Verhältnis zu unserem Gemeinwesen bestellt? Die Actionfiguren eines Stallone oder Schwarzenegger sind doch den homerischen Kriegerfiguren (in der Übersetzung von 1948) näher als denen des Aischylos. Können wir nicht mit Platon diese heroisierenden Kampf- und Todesdarstellungen als „verwerflich“ ablehnen, weil sie mit unseren Vorstellungen von Menschlichkeit und Gemeinwesen ganz und gar nicht vereinbar sind? So ist z. B. das undemokratische und extrem reduzierte Repertoire von Handlungsmöglichkeiten der Figur des Rambo auf den ersten Blick mehr als nur ärgerlich. Rambo zieht sich als einsamer Wolf zurück, leckt seine Wunden oder kämpft, weil er angegriffen wird. Die Angreifer, ob Sheriffs ohne Moral und Sinn für das Gemeinwesen oder russische Despoten in Afghanistan, sie sind immer unmoralisch. Rambo schlägt dann als eingekreister Wolf oder als stellvertretender Freiheitskämpfer zu, und zwar mit allen nur denkbaren Kampfmitteln, vom Pfeil und Bogen über Maschinengewehr bis zum Kampfhubschrauber. Seine eigenen Verletzungen bleiben ohne Schmerz, seine tödlichen Schläge eliminieren Angreifer, die nicht leiden, sondern schmerzlos von der Bildfläche verschwinden.

Unter der Persönlichkeits- und Handlungsschicht des moralischen, schmerz- und mitleidlosen Kämpfers gibt es jedoch noch eine tiefer liegende Schicht, sozusagen eine Schicht des Verdrängten. So kulminiert am Ende des Films „Rambo I“ der Kampf Rambos gegen Sheriff und Nationalgarde nahezu zum Bürgerkrieg. Jetzt taucht Rambos ehemaliger Oberst aus dem Vietnamkrieg auf. In einem anklagenden Monolog „kommt“ Rambo zur Sprache und formuliert verdrängte Leiderfahrung:

Oberst: „Rambo! (Rambo schreckt auf, der Oberst steht im dunklen Raum). Rambo, tue es nicht. Rambo, du hast keine Chance. (Kommt langsam auf ihn zu). Lass deine Waffe fallen!“

(Rambo schaut orientierungslos aus dem Fenster in die Blaulichter der Polizei- und Feuerwehrfahrzeuge. Der Oberst schreit nach draußen:)

„Feuer einstellen!“

(zu Rambo gewandt:) „Überleg dir, was du machst. Das Gebäude ist umstellt. Es gibt keinen Ausweg. Es sind fast zweihundert Männer da draußen, die alle bewaffnet sind. (Rambo lädt das Gewehr). Du hast wirklich alles getan, damit es zu diesem Krieg kommt. Du hast genug Schaden angerichtet. (Der Oberst packt Rambos Gewehr,

Rambo blickt ihm erschrocken ins Gesicht.) Dein Einsatz ist vorbei, Rambo, verstehst du mich?“

Rambo dreht sich plötzlich heftig um, deutet auf den Oberst und schreit:

Rambo: „Nichts ist vorbei! Gar nichts! Ihr könnt nicht einfach aufhören! Es ist nicht mein Krieg gewesen, ihr wolltet es so, ihr habt angefangen. Ich habe nur alles getan, um zu gewinnen, aber irgend jemand ließ uns nicht gewinnen. Als ich zurück kam in diese Welt (deutet zum Fenster hinaus), empfingen mich all diese Maden auf dem Flughafen. Sie haben gegen mich demonstriert, mich einen Babymörder und Frauenschänder genannt. Was haben die sich gedacht, gegen mich zu demonstrieren, hä? Wer sind die denn? Niemand von denen war da draußen in diesem Dschungel. Sie wussten gar nicht, worum es geht!“

Oberst: (geht auf Rambo zu) „Es war eine schlimme Zeit für alle, Rambo. Aber das ist jetzt vorbei.“

Rambo: (deutet wieder auf den Oberst) „Für Sie! Mir bedeutet das Zivilleben gar nichts. Im Krieg, da hatten wir einen Ehrenkodex: Du deckst meinen Arsch und ich decke deinen. Aber hier gibt's so was nicht.“

Oberst: „Du bist der letzte einer Elitetruppe. Du solltest es nicht so zu Ende führen.“

Rambo: „Da drüben flog ich einen Hubschrauber oder ich bin Panzer gefahren. Ich war verantwortlich für eine Million Dollar Ausrüstung. Und hier krieg ich nicht mal einen Job als Parkwächter! (Schreit und wirft sein Gewehr krachend weg. Er stöhnt, greift sich an den Kopf und sinkt zu Boden mit den Worten:) Oh, Gott, vergib mir. (Leise und weinend:) Ich kann doch nichts dafür. – Ich kann doch nichts dafür. Ich hatte Freunde, wir waren ein Haufen, alles Wahnsinnskumpels, wir sind zusammen durch die Hölle gegangen. Ich habe ihnen vertraut! Und hier ist gar nichts mehr. Es war Waffenstillstand, als ich mit Jonny zusammen im Dorf war. Wir wollten uns amüsieren, und wir sprachen über Las Vegas. (Schüttelt weinend den Kopf.) Plötzlich war da ein Kind. Ein Junge, der zu uns kam, und er hatte so einen Schuhputzkasten, und er sagte: Schuhe putzen. Und dieser Kasten hatte Drähte, und Jo macht das Ding auf, es explodiert, und Jo fliegt quer über den Platz. Er hat dagelegen und geschrien, er hat so verteufelt geschrien, und überall lagen Körperteile von ihm. Er war mein Freund, zerfetzt über mir. Und dann dieses verdammte Blut. Ich versuchte ihn zusammenzuhalten, aber es ging nicht, seine Gedärme kamen immer weiter aus ihm raus. Niemand wollte uns helfen. Jo hat geweint, er sagte, ich will nach Hause, ich will nach Hause. Er hat es immer wieder gesagt. Ich will nach Hause, ich will meinen verdammten Chevy fahren, und ich konnte seine verdammten Beine nicht finden. Er lag da, und

hatte keine Beine mehr, ich kann das nicht vergessen. Es ist sieben Jahre her, jeden Tag sehe ich das. Nachts wache ich auf, weil ich davon träume. Was soll ich denn nur machen? Er war völlig hilflos, wie er da lag und schrie. Ich krieg das nicht aus meinem verdammten Schädel. Er ist verblutet.“

Rambo weint. Der Oberst geht mit zitternden Lippen auf ihn zu und bleibt vor ihm stehen. Rambo greift nach seinem Arm, schluchzend und wimmernd. Der Oberst kniet sich vor ihn. Rambo legt den Kopf an seine Brust und weint weiter. Der Oberst blickt mitleidsvoll auf ihn hinab und legt zögernd seine Hand auf Rambos Rücken. Musik setzt ein. Rambo geht mit dem Oberst und Polizeifolge die Straße hinab.

Abspann und Ende des Films.

In dieser Schlussepisode wandelt sich Rambo vom perfekten Kämpfer, dem Kampf als einzige Verständigungsform zur Verfügung steht, zum redenden und leidenden Menschen, der seine Deklassierung beklagt, seine inneren Horrorbilder beschreibt und Verständnis sucht. Die Horrorbilder sind am Realereignis des Vietnamkriegs festgemacht, haben also einen empirischen Ankerpunkt, entsprechen jedoch einer Vielzahl von Höllenbildern. Krieg und Kampf sind hier als Neuauflage von Höllen-Szenarien zu verstehen, die sowohl mit der Erfahrung der Deklassierung als auch mit dem Verlust eines einfachen Soziallebens im Männerbund der Kampfgenossen einhergehen. Es ist zudem eine vorpubertäre Welt ohne Frauen, Erotik und Sexualität, die in zwei klare Lager zerfällt, in das der Guten, der Moralischen und das der Unmoralischen und der Alltagsbürger. Die Beziehung zwischen beiden Lagern ist klar; es ist der körperliche Kampf, der Rambo immer wieder zu Märtyrerphantasien verhilft. Rambos Lösung heißt nicht Alltagsleben, also den Job als Parkwächter zu akzeptieren, sondern seine Moral jenseits des Alltags zu suchen. Rambos Lösung ist dabei in die Vergangenheit der eigenen Lebensgeschichte gerichtet: Von der Vaterfigur verstanden zu werden, zu regredieren und von dort aus zur erklärenden Sprache zu kommen. Die Vaterfunktion erfüllt sich nicht im Alltagsleben, sondern ist in die militärische Männer- und Führungshierarchie eingegliedert. Der deklassierte Einzelkämpfer als Metapher für isolierte Individualität gewinnt menschliche Züge im Militärsystem mit dem verstehenden, benevolenten männlichen Führer. Die empirische Erfahrung von Individualität überschreitet zudem die alltägliche Lebenswelt, indem es ein Kriegs- und Höllenszenario als Ursache für Bedrohung und Angst bietet. Die Alltagswelt bekommt den militärischen Führer als utopische Perspektive angeboten, der moderne, quasi therapeutische Funktionen erfüllt, indem er Regression ermöglicht und über den Realitätsbezug

zur sprachlichen Kommunikation verhilft.

Das Zivilisationsmodell von Norbert Elias

Der deklassierte Held mit extremer Moral und perfekten Kampfformen als vorrangiger Handlungs- und Kommunikationsmöglichkeit, und das ist ein wesentliches Moment von Actionfiguren, hat große Nähe zu faschistischen Männerbildern. Bedenkt man zudem die fortschreitende Enttraditionalisierung der Lebensführung und die vielfältigen Risiken individueller Lebensgestaltung, u.a. bedingt durch die Auflösung der Arbeitsgesellschaft, lässt sich schon erahnen, warum klare Actionlösungen, in denen jeder demokratische Diskurs von vorne herein obsolet ist, nicht nur Filmproduzenten, sondern auch Zuschauer hat. Die vom Kultursoziologen Norbert Elias¹⁰ skizzierte Form der Persönlichkeits- und Subjektivitätsentwicklung zeigt, wie die offenen Interdependenzprozesse laufen.

Elias untersuchte die Veränderung des Persönlichkeitstyps zu Beginn der Renaissance, die mit dem veränderten Alltagsleben einherging. Er fragte, wie denn die moderne Persönlichkeit des sich selbst organisierenden und selbst kontrollierenden Subjekts entstand. Diese war bzw. ist als Persönlichkeitstyp Voraussetzung für eine funktionierende Industriegesellschaft, in der sich Arbeiter und Angestellte selber bei ihrer zielorientierten Arbeit kontrollierend anleiten.

Wichtig war dabei die Distanz, die im Alltagsleben u.a. mit der Gabel prägend mit der lebenswichtigen Ernährung ausprobiert und eingeübt wurde. In der Wahrnehmung lief diese Distanz „über“ die Zentralperspektive: Die Menschen begannen als Zuschauer der Welt gegenüberzustehen. Sie waren von da ab nicht mehr Teil der Welt, sondern konnten zu deren Konstrukteuren werden. Dabei begannen die Menschen auch in ihrem eigenen Wahrnehmungsmittelpunkt zu stehen. Mit dem Messer übten sie darüber hinaus die Selbstkontrolle ihrer aggressiven Wünsche und Strebungen. Parallel dazu übernahm der Staat das Gewaltmonopol.

Mit Selbstkontrolle und Distanz zur sozialen und dinglichen Welt, die in die Distanz zur traumhaften inneren Trieb- und Wunschwelt der Menschen einmündete, entwickelte sich eine Flut literarisch und bildhaft gefasster Gewaltdarstellungen, was kein Zufall ist. Das hat sicherlich auch mit den Selbstzwängen, wie es Elias nennt, und deren Dynamik zu tun, die Sigmund Freud in der Beziehung von Verdrängtem und Über-Ich theoretisch beschrieben hat. Die Horrorwelt der Enttäuschung, des Zwanghaften und der Abspaltung braucht auch die kollektiven Bilder. Die sexuellen Macht-, Zerstörungs- und Entwürdigungsphantasien eines Marquis de Sade sind hier prägnantes und erschreckendes Beispiel.

Als zweites gehen mit Gewaltdarstellungen, ob im Bereich von Action, Horror, Reportagen oder auch

nur des Slapstick, heftige Emotionen einher. Diese heftigen Emotionen „verhelfen“ den Rezipienten dazu, sich selber als Fühlende, Hassende, Erleichterte, Genießende zu erleben. So bekommt die rationale Dimension der distanzierenden Zentralperspektive ihr egozentrisches Erlebnispendant.

Wichtig ist hier folgende relativierende Anmerkung: Die skizzierte kulturhistorische Argumentation versucht, die kulturelle Selbstverständlichkeit von Gewaltdarstellungen zu erläutern, nicht jedoch zu legitimieren. Zu fragen ist, mit welcher Heftigkeit bei uns Kinder und Jugendliche mit Gewaltdarstellungen, insbesondere der des dominierenden Mediums Fernsehens, konfrontiert werden. An dieser Stelle darf man nicht vergessen, dass das Verhältnis „mediale und öffentliche Gewaltdarstellungen“/ „Kinder und Jugendliche“ seit geraumer Zeit kontinuierlich öffentlich bedacht wird. Die vielfältigen Proteste der letzten Jahre haben u. a. dazu geführt, dass die Werbeindustrie aufmerksam darauf schaut, in welchem Genrekontext sie ihre Werbung platziert.¹¹ Ein Blick auf die Fernsehfavoriten der Kinder zeigt, dass sie „Gewalt“ weitgehend meiden.¹²

Notwendige Gewalt? – Konfliktlinien bei Shakespeare

Es gilt als selbstverständlich, Kinder nicht nur vor Gewalt, sondern ebenso vor Gewaltdarstellungen zu schützen. In Sachen Gewaltdarstellungen darf man nur nicht vereinfachend aus dem Auge verlieren, dass und wie Gewaltdarstellungen in die Auseinandersetzung um Formen von Subjektivität und Persönlichkeitsmodellen verwoben sind. Auch heute geht es mit den Stichwörtern Erlebnisgesellschaft¹³, Individualisierung und Risikogesellschaft¹⁴ um diese Auseinandersetzung.

Noch einmal ein Zeitsprung zurück in die Renaissance, und zwar zu Shakespeares „Macbeth“¹⁵. Shakespeare führt uns im „Macbeth“ eine Übergangssituation des Gemeinwesens zum modernen Staat vor: Am Ende des Schauspiels sind die archaisch um die Macht kämpfenden schottischen Stammesfürsten entmachtet; es entsteht ein staatlich organisiertes Königtum.¹⁶ Das geschieht in wüsten Kämpfen, bei denen sich Macbeth besonders blutrünstig hervortut. Blutiger Machtrausch im Übergang zu einem vergleichsweise modernen Staatswesen ist verbunden mit spezifischen Erlebnisweisen, für die die weissagenden Hexen des Prologs und blutige, blutrünstige Gewalt auf der einen Seite und auf der anderen sensible Reflexion, gerade auch bei Macbeth, stehen.

Der Plot der Geschichte ist einfach und brutal: *Macbeth, einer der siegreichen Feldherren im Kampf gegen Invasoren, ermordet seinen König, macht sich selbst zum König und regiert dann brutal, tyrannisch. Nach einem Feldzug wird Macbeth geschlagen und getötet. Am Ende der blutigen Abrechnung mit*

Macbeth ruft einer der traditionellen schottischen Fürsten den legitimen Thronfolger des alten Königs, dessen Sohn Malcolm, zum neuen König aus. Obwohl sich dieser junge König im Kampf nicht sonderlich hervorgetan hat, fällt ihm die Königswürde und -macht zu, weil sie ihm legitimerweise als Erben des von Macbeth verdrängten und ermordeten Königs zusteht. Dass mit dem Ende des Tyrannen und Usurpators Macbeth Recht und Ordnung und nicht kriegerischer Kampf das erneuerte schottische Königtum und eine neue Zeit prägen, unterstreicht die Form der Proklamation. Nicht der siegreiche englische Feldherr ruft den Kronprinzen zum König aus, sondern einer der traditionellen Gefolgsleute, also einer der regionalen Fürsten. Gleichzeitig macht der neue König aus den alten Gefolgsleuten („Thans und Vettern“) Grafen („Earls“), und das sind die in eine neue staatliche Ordnung eingebunden Fürsten: „Seid Grafen nun: als erste, welche Schottland mit dieser Würde ehrt.“ (5. Akt, 8. Szene). Damit setzt sich der neue König gegen den „toten Schlächter“ Macbeth und „dessen Teufelsweib“ klar ab.

Diese Linie zwischen brutalem Machtkampf der Feldherren und Stammesfürsten einerseits und dem legitimierten Staat mit geregelter, friedlicher Thronfolge andererseits markieren sowohl der blutige Kampf als auch die widersprüchlichen Persönlichkeitsmerkmale der Protagonisten und deren Erkenntnisformen. Deswegen spart Shakespeare auch nicht mit blutrünstigen Szenen, um die Brutalität der Auseinandersetzung und die zu Ende gehende archaische Seite der Auseinandersetzung zu markieren und zu veranschaulichen. So wird in der Schlusszene der abgeschlagene und aufgespießte Kopf des Macbeth der Öffentlichkeit präsentiert: „... schau hin, dort steht des Usurpators fluchbeladnes Haupt“. Gleichermäßen blutig huldigen zu Beginn des Dramas (1. Akt, 2. Szene) alle Macbeth als dem siegreichen General:

... „Der tapfere Macbeth –
Dies Beiwort ziemt ihm! –, spottend der Fortuna,
Haut sich, das Ebenbild der Tapferkeit,
Den Weg mit seinem hochgeschwungnen Stahl,
Der von der blutigen Vollstreckung dampft,
Bis diesen Schandkerl Aug' in Aug' er trifft.
(20)

*Da gab's nicht Händedruck noch Lebewohl:
Bis zum Genick haut er den Hals ihm durch
Und pflanzt sein Haupt auf unsre Zinnen auf.“*

Die Hexen, sie repräsentieren in besonderem Maße das Archaische, Schicksalhafte, benutzen brutale Bilder, als sie ihren Hexentrank kochen (4. Akt, 1. Szene):

“...
Eines Galgenvogels Rippe, Gallensaft vom wilden

Eber und des Lächerjuden Leber,

...

Eines Hurensäuglings Hand,

(30)

Den im Pfuhl erwürgt ich fand:

...

Blut der Sau, die ihre Jungen,

Neun auf einen Wurf, verschlungen,

Und das Fett ins Feuer spritzt,

Vom Gehenkten ausgeschwitzt.“

Den Konflikt zwischen divergierenden Persönlichkeitsmerkmalen und Erkenntnisformen zeigt Shakespeare dagegen subtil: Da ist wieder das archaische Modell, für das die Hexen stehen. Sie prophezeien das Ende Macbeths (1. Akt, 3. Szene), geben ihm jedoch Siegesgewissheit (4. Akt, 1. Szene). Diese Prophezeiung ist auf der Oberfläche so simpel wie die Aussagen zum Hexengebräu, hat jedoch eine komplexe Tiefenstruktur, die sich erst mit Macbeths Ende erschließt:

„Sei blutig, kühn, voll Niedertracht,

Verlache du der Menschen Macht;

(80)

Von keinem, den ein Weib gebar,

Droht dir, Macbeth, jemals Gefahr.

...

Macbeth wird einzig nur besiegt, sobald

Zum Berge Dunsinan der Birnamswald

Heranzieht gegen ihn.“

Wie wenig tauglich und schon bald überholt das archaisch magische Denken und Wünschen ist, zeigt sich kurz vor Macbeths Tod. So stellt sich der wandernde Wald als Kriegsstrategie heraus. Der Mensch, den nicht ein Weib gebar, ist Macduff: „schon vor der Zeit aus seiner Mutter Leib geschnitten“ (5. Akt, 8. Szene). Die archaische Prophezeiung entlarvt der Verlauf der Handlung als falsch und gibt eine rationale – keine magische Erklärung, die Macbeth auch nachvollziehen muss. Als Protagonist des überholten archaischen Kampfes um die Macht, muss er an der Schwelle zu seinem Tod auch diese neue Logik akzeptieren (5. Akt, 8. Szene):

„Ich will mich nicht ergeben, um den Staub

Zu küssen vor des Knaben Malcoms Fuß,

Will nicht gehetzt sein von des Pöbels Fluch.

Ob Birnams Wald nach Dunsinan auch rückte

(30)

Und Dich, mein Widerpart, kein Weib gebar,

Wag ich das Letzte doch.“

Im blutigen Machtkampf gewinnt Macbeth immer wieder reflexive Tiefe. Zwar befreit er sich nicht aus dem archaischen Gemetzel, distanziert sich jedoch reflexiv und gewinnt so neben der rationalen Einsicht eine zweite der neuen Qualitäten, die moralische Reflexion: Macbeth vermeint den Geist Banquos, des von ihm ermordeten Feldherrn, zu sehen (3. Akt, 4. Szene):

„Blut ward vergossen schon in alter Zeit,

Eh' Menschensatzung das Gemeinwohl schuf

Ja, und seitdem beging man auch noch Morde,

Zu furchtbar für das Ohr; und einst war's so,

Dass, war's Gehirn heraus, der Mann auch starb,

Und dann war's aus, jetzt stehn sie wieder auf

(80)

Mit zwanzig Todeswunden an den Häuptern

Und stoßen uns vom Stuhl – seltsamer ist's

Als solch ein Mord.“

Als Macbeths Frau sich in den Tod stürzt, tauchen seine Taten nicht nur als Gespenster bzw. unterbewusste Bilder auf, er weiß, dass er unwiderruflich Grenzen überschritten hat (5. Akt, 5. Szene):

„Fast kenne ich kaum noch den Geschmack von Furcht

Einst war es so, dass kalt mich's überlief

(10)

Des Nachts bei einem Schrei, dass all mein Haar

Bei einem schaurigen Gespräch sich sträubte

Und zitterte, als ob's lebendig wär.

Ich habe mich am Grauen übersättigt.

Furchtbares, meinem Mordsinn so vertraut,

Lässt mich nicht ein Mal mehr zusammenzucken.“

Nach dieser Reflexion ist er wieder derjenige, den Gewalt, hier der Tod seiner Frau, nicht rührt: „Gestorben wär sie später auch.“ Er bedenkt zugleich den Konflikt grundsätzlich, ohne emotionale Teilnahme (5. Akt, 5. Szene):

„Das Leben zieht vorüber wie ein Schatten,

(24)

Ein armer Komödiant, der auf der Bühne

Sich ziert und quält sein Stündchen, aber dann

Hört niemand mehr von ihm; es ist ein Märchen,

Von einem Tropf erzählt, voll Lärm und Unrast.

Bedeutet nichts.“

Die Zuschauer können „Macbeth“ als politische Theorie interpretieren: Von der brutalen, prästaatlichen Gesellschaft zum legalen und hierarchisch gegliederten Königtum der Renaissance. Gewaltdarstellungen stehen für die brutale archaische Gesellschaft und deren ständigen Kampf um die Macht. Das Publikum hat zudem die Möglichkeit, „Macbeth“ als eine Art anthropologischer Theorie zu „lesen“: So lassen sich „hinter“ der archaischen Welt der Hexen, „hinter“ Himmel und Hölle handelnde und fühlende Menschen entdecken. Diese Menschen, obwohl als totzuschlagende Monster beschrieben, haben wie Macbeth, der negative Held einer untergehenden Welt, die Chance nachzudenken und zu fühlen.

Anstoß zu weiterer Diskussion: Die Themen der Zeit und die Themen der Kinder

Präsentieren „Agamemnon“ oder „Macbeth“ noch die Themen unserer Zeit und die unserer Kinder? „Rambo“ tut es sicher. Ob „Agamemnon“, „Macbeth“ oder „Rambo“, alle nutzen sie „Gewalt“ als nicht ersetzbares Darstellungsmittel ihrer zentralen Themen. Die Frage ist, welches denn nun heute unsere Themen sind und wie diese mit, aber auch ohne Gewaltdarstellungen in den Medien „besprochen“ werden. Die Stichworte „Individualisierung“, „Enttraditionalisierung“, „Ende der Arbeitsgesellschaft“ lassen unsere Konfliktlinien und Verwerfungen ahnen, die sich sicherlich mit distanziert wissenschaftlicher Sprache beschreiben lassen. Ist dagegen die Präsentation im Genre der Nachricht und ihrer neuen emotionalisierenden neuen Form, dem Infotainment, nicht näher den Ängsten der Menschen?

Der kürzlich verstorbene französische Kulturhistoriker Georges Duby¹⁷ hat Traditionslinien unserer aktuellen Themen skizziert und mit entsprechenden Bildern versehen. Vom Mittelalter bis heute sieht er folgende Ängste, die sehr wohl mit Hilfe von Gewaltdarstellungen „besprochen“ werden: Die Angst vor der Not, vor anderen, vor den Seuchen, vor der Gewalt und vor dem Jenseits.

Die traditionellen Themen der Kinder sind andere. Bruno Bettelheim hat sie mit Hilfe der Märchen beschrieben¹⁸. Mit den Märchen als Ausdrucksmittel typischer Kinderthemen ist auch offensichtlich, wie wesentlich Gewaltdarstellungen Ausdrucksmittel unserer Kultur sind, und zwar von Homer an.

Anmerkungen:

- 1) Hier der Text, der dem Hörspiel zugrunde liegt: Martin, Christoph: Die Odyssee, erzählt von Christoph Martin. Frankfurt a. M. (Eichborn), 1996, S. 140 ff.
- 2) Platon geb. 427, gest. 347 v. Chr., Politeia, 3. und 10. Buch. In: Platon: Sämtliche Werke 3: Phaidon, Politeia. Hg. v. Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck. Reinbek (Rowohlt) 1990.
- 3) Die diversen Arbeiten und Überarbeitungen homerischer Dichtung stammen vermutlich aus der Zeit etwa bis 12. bis 7. Jahrhundert v. Chr.
- 4) Geb. 525 v. Chr., gest. 456 v. Chr.
- 5) Zwanzigster Gesang der Ilias, übertragen von Hans Rupé. München (Heimeran-Verlag) 1948.
- 6) Die oben zitierte Interpretation der homerischen Odyssee von Christoph Martin von 1996 vermeidet diesen Stil und stellt so den Odysseus auch als Alltagsfigur mit Witz heraus.
- 7) Wertheimer, Jürgen (Hrsg.): Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt a. M. (Athenäum) 1986.
- 8) VOLKSPLOETZ. Auszug aus der Geschichte. Schul- und Volksausgabe. Freiburg, Würzburg (Verlag Ploetz) 1984, S. 53.

- 9) Das ist die Theorie von Aristoteles: Poetik. Deutsch/Griechisch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart (Reclam) 1993, S. 33 ff.
- 10) Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1979, 6. Aufl. (1. Auflage 1937).
- 11) Eine gegenteilige Einschätzung bringt eine aktuelle Untersuchung im Auftrag der UNESCO. Hier die Schlagzeile aus WATCHwords, Christmas 1997, S. 6. „Watch“ ist eine internationale Vereinigung von Redakteuren des Kinderfernsehens. „Violence in media ist growing globally: Children and adolescents have always been fascinated by violent stories and fairy tales, but the prevalence of TV and video around the world has vastly increased the amount of aggressive content the young everywhere are exposed to on a daily basis... The effect has been a widespread adoption of action heroes as role models, a rising tendency for risk-seeking, and, particularly among children living in problematic environments, heightened anxiety and a pessimistic world view. Withal, media violence is contributing to the development of an aggressive global culture.“
- 12) Schmidbauer, Michael/Löhr, Paul: Was „fernsehen“ Kinder tatsächlich? In: TELEVISION 7/1994/2, S. 7–19.
- 13) Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a. M. (Campus) 1992.
- 14) Ulrich: Beck: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1986.
- 15) „Macbeth“ stammt aus den Jahren 1605/06, William Shakespeare geb. 1564, gest. 1616.
- 16) Die Situation des Macbeth als Usurpator und Stammesfürst ist nicht unähnlich der Situation, von der Homer berichtet und die Aischylos nur noch als Plot, jedoch nicht mehr als Handlungsmuster in seiner Tragödie „Agamemnon“ verwendet. Das Handlungsmuster von Protagonisten und Chor des „Agamemnon“ ist das der Polis.
- 17) Duby, Georges: Unseren Ängsten auf der Spur. Vom Mittelalter zum Jahr 2000. Köln (Dumont) 1996.
- 18) Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Stuttgart (Deutsche Verlagsanstalt) 1977.

Univ. Prof. Dr. Ben Bachmair ist Ordinarius an der Universität Gesamthochschule Kassel.