

Gewaltdarstellungen – Schlüssel zur Erklärung von Subjekt

Gewaltdarstellungen
Schlüssel
Erklärung Subjektivität

Ben Bachmair

Anmerkungen:

1

Hier der Text, der dem Hörspiel zugrunde liegt:

Martin, Christoph:

Die Odyssee, erzählt von Christoph Martin. Frankfurt a. M. 1996, S. 140ff.

2

Platon (427 – 347 v. Chr.): *Politeia*, 3. und 10. Buch. In: Platon: Sämtliche Werke 3: Phaidon, Politeia. (Hg.: Otto, Walter F., Grassi, Ernesto, Plamböck, Gert). Reinbek 1990.

Odysseus blendet Polyphem.
Halsbild auf einer attischen
Amphora, aus Eleusis, kurz vor
650 v. Chr.



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 ProSieben im Dezember 1997 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 Polyphemus zuerst die Gefährten des Odysseus frisst und dann geblendet wird¹:

„Doch erbarmungslos unhöflich wie er [Polyphemus] 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 rammten 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 gegenübersteht, 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 2.000 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

ivität

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 jungen 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 beschreiben: 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.

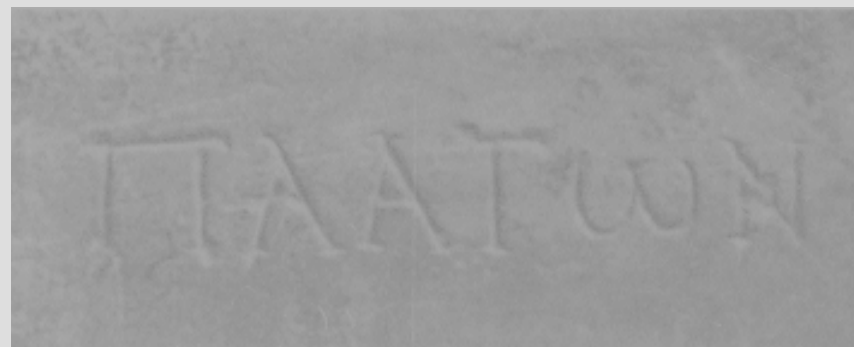
Um Anregungen für die funktionale Einordnung und Bewertung fiktionaler Gewaltdar-

stellungen des heutigen Medienmarktes zu bekommen, lohnt sich ein Blick zurück in die Literatur- und Theatergeschichte. Gerade Gewaltdarstellungen markieren Übergänge in der Subjektivität. Das sind Übergänge, wie sich Menschen zu sich, zur sozialen und dinglichen Umwelt verhalten. Der Spezialterminus dazu ist „Subjektkonstitution“. Vermutlich sind Gewaltdarstellungen zum einen Indikatoren für Subjektkonstitution, sie gehen zum anderen prägend in die Konstitution der Subjekte ein.

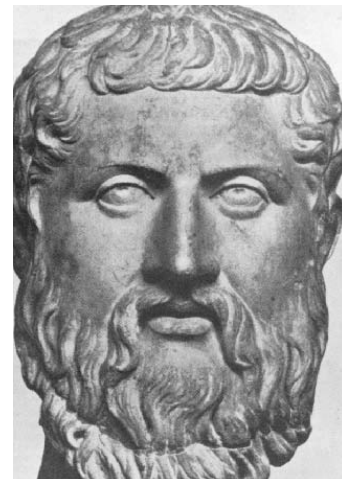
Was läßt sich beispielsweise aus Gewaltdarstellungen bei Homer³ im Vergleich zu Aischylos (525 – 456 v. Chr.) für die Art der Subjektivität in Griechenland bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. feststellen?

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

Hier ein kurzer Ausschnitt aus der *Ilias*⁴:



Unterschrift Platon



Der blinde Homer, zwischen 460 und 450 v. Chr. (links); Platon, vermutlich um 365 v. Chr.. Römische Marmorkopien von Bronzeoriginalen.

³ Die diversen Arbeiten und Überarbeitungen homerischer Dichtung stammen vermutlich aus der Zeit etwa vom 12. bis 7. Jh. v. Chr.

⁴ 20. Gesang der *Ilias*, übertragen von Hans Rupé. München 1948.

5

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.

6

Wertheimer, Jürgen (Hg.): *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst.* Frankfurt a. M. 1986.

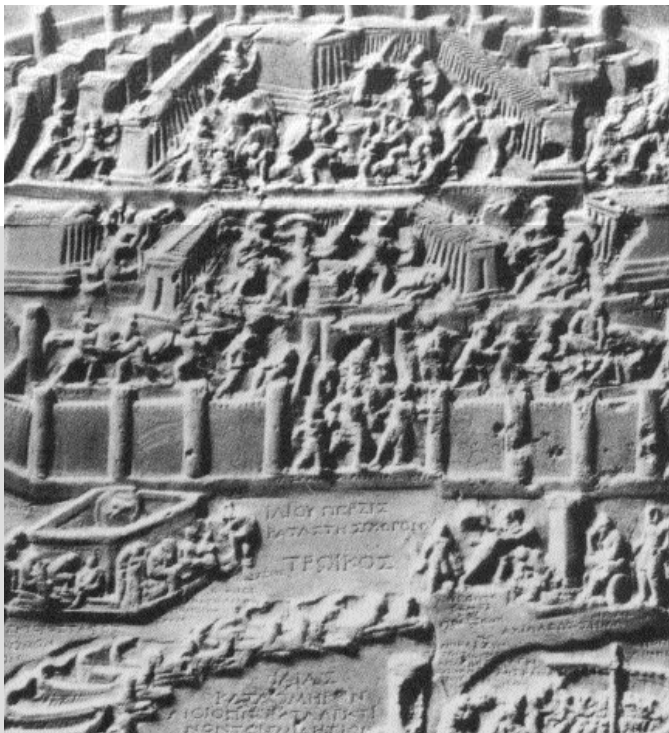
Wertheimer, Jürgen: *Blutige Humanität. Terror und Gewalt im antiken Mythos.* In: Gendolla, Peter/Zelle, Carsten (Hg.): *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien.* Reihe Siegen, Bd. 72, Beiträge zur Literatur-, Sprach-, und Medienwissenschaft. Heidelberg 1990, S. 13–18.

„Als er gegen ihn lief, da traf ihn der edle
Achilleus
Mitten am Kopf mit dem Speer, der barst
auseinander in Stücke.
Dumpf erdröhnte 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
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,
Diesem erfahrenen Kämpen der Schlacht, dem
Sohn des Antenor,
Stieß der Pelide den Speer durch die Wangen
des Helms in die Schläfe.
Nicht aber hemmte der eherner Helm den
Stoß, und die Spitze
Stürmte hindurch und zerschlug das Gebein;
es färbte sich blutig
Innen das ganze Gehirn; so stieß er ihn nieder
im Angriff“.

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.⁵ 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 werden sichtbar? Doch ist auch hier ein eigener Typ von Trauer zu erahnen: Kampf und seine überhöhende Darstellung werden zum Traueritual. 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 Traueritual in die Zeit des Homers als Erzähler 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 wesentliche gesellschaftliche 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)⁶. 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“ (ebd., S. 22), und zwar der Identität eines „Kriegeradels“ (ebd., S. 31). Der *Volks-*



Szenen aus dem Sagenkreis des Trojanischen Krieges. Relief mit Inschrift nach der *Iliupersis* oder ihrer späteren Bearbeitung durch Stesichoros auf dem oberen Teil der *Tabula Iliaca*, erste Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

*ploetz*⁷ 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 Klytämnestra ermordet. Das hat eine grauenhafte und tragische Vor- und Nachgeschichte mit geopfertem 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 Klytämnestra ihren gerade heimgekehrten Ehemann Agamemnon tötet. Es spricht Cassandra, die aus dem zerstörten Troja in die Sklaverei verschleppte Tochter des trojanischen Königs Priamos.

KASSANDRA

O 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.

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,
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
getroffen, 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 ...
Gezücktem Schwert und gleich zu prüfen, was
geschah.

Macht man sich mit der Sprache vertraut, dann erscheinen Menschen auf der Bühne, 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 1990, S. 18f.). 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“ (ebd., S. 19) zu

7
Volksploetz. Auszug aus der
Geschichte. Schul- und
Volksausgabe. Freiburg,
Würzburg 1984, S. 53.

Krieger vom Westgiebel des
Aphaia-Tempel auf Aegina.



8

Das ist die Theorie von Aristoteles: *Poetik*. Deutsch / Griechisch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1993, S. 33ff.

thematisieren, was eine kathartische Auseinandersetzung mit sozialen und individuellen Themen und Emotionen zuließ und ermöglichte.⁸

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 Klytämnestra als Täterin auf und ermöglicht einen Diskurs zur Tat. „Lange und oft vergebliche Diskurse, kläglich scheiternde Dialoge markieren den Weg der Urteilsfindung als komplexen überindividuellen Vermittlungsprozeß“ (ebd., S. 24) im Sozialsystem der Polis und ihrer Ordnung. Eiserne Leiber, glänzende Waffen, leuchtendes Blut, funkeln gedüstete Helden taugen nicht zur Repräsentation der Auseinandersetzung in der „kleinräumigen Polis-Kultur“ (ebd., S. 31). Notwendig sind dagegen zuschauende Bürger, die mit heftigen Emotionen sublimierend 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 ihr 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 zum Beispiel 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 russi-

sche 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 Filmes *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 läßt 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*): „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 zurückkam in diese Welt (*deutet zum Fenster hinaus*), empfangen mich all' diese Maden auf dem Flughafen. Sie haben gegen mich demonstriert, mich einen Baby-mörder 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!“



Verteidigung Trojas, alte Vasenmalerei.

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*). 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 Johnny 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 Chevey 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 ihm, Rambo legt den Kopf an seine Brust und weint weiter. Der*

Oberst blickt mitleidvoll 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 Filmes

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 realen Ereignis des Vietnamkrieges 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 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.

9

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. 1979, 6. Aufl. (1. Aufl. 1937).

10

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 is 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 development of an aggressive global culture“.

11

Schmidbauer, Michael/Löhr, Paul:

Was „fernsehen“ Kinder tatsächlich?

In: TELEVISION 7/1994/2, S. 7–19.

Das Zivilisationsmodell von Norbert Elias

Der deklassierte Held mit extremer Moral und perfekten Kampfformen als vorrangige 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 vornherein obsolet ist, nicht nur Filmproduzenten, sondern auch Zuschauer hat. Die vom Kulturoziologen Norbert Elias⁹ 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 entstanden ist. 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, 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 des dominierenden Mediums Fernsehen, 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 plaziert.¹⁰ Ein Blick auf die Fernsehfavoriten der Kinder zeigt, daß sie „Gewalt“ weitgehend meiden.¹¹



Höhepunkt der *Ilias*, der Kampf zwischen dem griechischen und dem trojanischen Helden, Achilles und Hector.

Notwendige Gewalt? – Konfliktlinien bei Shakespeare

Selbstverständlich ist, 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 Persönlichkeitsmodelle verwoben sind. Auch heute geht es mit den Stichwörtern „Erlebnisgesellschaft“¹², „Individualisierung“ und „Risikogesellschaft“¹³ um diese Auseinandersetzung.

Noch einmal ein Zeitsprung zurück in die Renaissance, und zwar zu Shakespeares *Macbeth*¹⁴. 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.¹⁵ 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 sensible Reflexion, gerade auch bei Macbeth, auf der anderen Seite 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, seinen Sohn Malcom, 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 Erbe des von Macbeth verdrängten und ermordeten Königs zusteht. Daß mit dem Ende des Tyrannen und Usurpators Macbeth Recht und Ordnung statt 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 Vetter“) Grafen („Earls“), und das sind die in eine neue staatliche Ordnung eingebunden Fürsten: „Seid Gra-

12

Schulze, Gerhard:

Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a. M. 1992.

13

Beck, Ulrich:

Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a. M. 1986.

14

William Shakespeare (1564–1616) schrieb *Macbeth* 1605/06.

15

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.



Maria Casarès als Lady Macbeth und Jean Vilar als Macbeth. Théâtre National Populaire, 1947, Regie: Jean Vilar.



fen 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 legitimierte 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 Schlussszene der abgeschlagene und aufgespießte Kopf des Macbeth der Öffentlichkeit präsentiert: „... schau hin, dort steht des Usurpators fluchbeladenes Haupt“. Gleichmaßen 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 hochgeschwungenen
Stahl,
Der von der blutigen Vollstreckung dampft,
Bis diesen Schandkerl Aug' in Aug' er trifft.

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 Lästerjuden Leber,
...
Eines Hurensäuglings Hand,
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 ausgeschwitz.“

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 Macbeth' (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 Macbeth' Ende erschließt:

„Sei blutig, kühn, voll Niedertracht,
Verlache du der Menschen Macht;
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 Macbeth' 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

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 des Banquo, den von ihm ermordeten Feldherrn, zu sehen (3. Akt, 4. Szene):

Versammlung der drei Hexen
in der Tragödie *Macbeth* von
Shakespeare.

Lavierte Zeichnung von Goethe,
zwischen 1776 und 1780.



„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

Mit zwanzig Todeswunden an den Häuptern
 Und stoßen uns vom Stuhl – seltsamer ist's
 Als solch ein Mord.“

Als Macbeth' Frau sich in den Tod stürzt, tau-
 chen seine Taten nicht nur als Gespenster bzw.
 unterbewußte Bilder auf, er weiß, daß er un-
 widerruflich Grenzen überschritten hat
 (5. Akt, 5. Szene):

„Fast kenn ich kaum noch den Geschmack von
 Furcht
 Einst war es so, daß kalt mich's überlief
 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 be-
 denkt zugleich die Konflikte grundsätzlich, oh-
 ne emotionale Teilnahmen (5. Akt, 5. Szene):

„Das Leben zieht vorüber wie ein Schatten,
 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;
 Bedeutend nichts.“

Die Zuschauer können *Macbeth* als politische
 Theorie interpretieren: Von der brutalen, prä-
 staatlichen Gesellschaft zum legalen und hier-
 archisch gegliederten Königtum der Renais-
 sance. Gewaltdarstellungen stehen für die bru-
 tale archaische Gesellschaft und ihren ständi-
 gen Kampf um die Macht. Das Publikum hat zu-

dem die Möglichkeit, *Macbeth* als eine Art an-
 thropologische Theorie zu „lesen“: So lassen
 sich „hinter“ der archaischen Welt der Hexen,
 „hinter“ Himmel und Hölle handelnde und
 fühlende Menschen entdecken. Diese Men-
 schen, obwohl als totzuschlagende Monster be-
 schrieben, haben wie Macbeth, dem negativen
 Helden einer untergehenden Welt, die Chance
 nachzudenken und zu fühlen.

Anstoß zur weiteren Diskussion: Die Themen der Zeit und die Themen der Kinder

Präsentieren *Agamemnon* oder *Macbeth* noch
 die Themen unserer Zeit und die unserer Kin-
 der? *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 Stich-
 worte „Individualisierung“, „Enttraditionalisie-
 rung“, „Ende der Arbeitsgesellschaft“ lassen un-
 sere Konfliktlinien und Verwerfungen ahnen,
 die sich sicherlich mit distanziert wissenschaft-
 licher Sprache beschreiben lassen. Ist dagegen
 die Präsentation im Genre der Nachricht und ih-
 rer neuen emotionalisierenden Form, dem In-
 fotainment, nicht näher an den Ängsten der
 Menschen?

Der kürzlich verstorbene französische Kul-
 turhistoriker Georges Duby¹⁶ hat Traditionslin-
 ien unserer aktuellen Themen skizziert und
 mit entsprechenden Bildern versehen. Vom Mit-
 telalter 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 beschrieben.¹⁷ Mit den Märchen als
 Ausdrucksmittel typischer Kinderthemen ist
 auch offensichtlich, wie wesentlich Gewaltdar-
 stellungen Ausdrucksmittel unserer Kultur sind,
 und zwar von Homer an.

*Ben Bachmair ist Professor für Erziehungswissenschaft
 und Medienpädagogik an der Universität Kassel.*

16

Duby, Georges:
*Unseren Ängsten auf der
 Spur. Vom Mittelalter zum
 Jahr 2000. Köln 1996.*

17

Bettelheim, Bruno:
Kinder brauchen Märchen.
 Stuttgart 1977.