



Lothar Mikos

MIT PFERDESTÄRKEN zum Showdown

Ästhetik der Gewaltdarstellung in Western und Roadmovies



Die glorreichen Sieben (USA 1960).

Der Western ist das Hollywood-Genre schlechthin. Mit seinem zehnminütigen Film *The great Train Robbery* begründete Edwin S. Porter im Jahre 1903 nicht nur das Genre, sondern auch den kommerziellen Spielfilm (vgl. Schatz 1981, S. 45). Dieser Film enthielt bereits alles, was einen guten Western auszeichnet: einen Überfall, Flucht und Verfolgung, Gefangenenbefreiung und Schießereien mit einem finalen Showdown (auch „shoot out“ genannt), Banditen und Vertreter des Gesetzes, Eisenbahn und Pferde. Die Geschichte basierte auf einem berühmten Überfall von Butch Cassidy und seiner Bande, der später noch für mehrere Western das Vorbild abgeben sollte. Der erste richtige Westernheld war dann Broncho Billy, der zwischen 1908 und 1915 in mindestens 376 Western den Banditen mit gutem Herzen gab (vgl. Seeßlen 1995, S. 27f.). Seine Blütezeit erlebte der Western zwischen 1926 und 1967, als ein Viertel aller in Hollywood hergestellten Filme diesem Genre angehörten (vgl. Belton 1994, S. 206). Einer der beeindruckendsten Filme aus dieser Zeit ist der 1939 von John Ford gedrehte *Stagecoach* (dt.: *Höllenfahrt nach Santa Fé*) mit John Wayne, in dem die typischen Charaktere eines Westens (eigensinniger Westerner, betrunkenen Arzt, mütterliche Prostituierte, arrogante Puritanerin, integrierender Sheriff, krimineller Banker, tragischer Spieler und ein gutmütiger Kutscher) mit einer Postkutsche unterwegs sind und sich gegen angreifende Indianer verbünden müssen (vgl. Buscombe 1992). In der Nachkriegszeit kamen weitere herausragende Western wie *High Noon* (dt.: *Zwölf Uhr mittags*, USA 1952) von Fred Zinnemann (vgl. Drummond 2000) und *Die glorreichen Sieben* (USA 1960) von John Sturges auf die Leinwand. In den 70er und 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts geriet der klassische Western in eine Krise, die bis heute nicht überwunden ist. Seine mythischen Stoffe schienen verbraucht.

Allerdings erlebte das Genre in den 90er Jahren verschiedene Versuche der Wiederbelebung. Dabei setzte man auf eine realistische Darstellung der Indianer (z. B. *Der mit dem Woltanz*, USA 1990), parodierte das Genre (z. B. *Erbarmungslos*, USA 1992), mischte es mit anderen Genrelementen wie im ersten Western, der ausschließlich mit farbigen Schauspielern besetzt war (*Posse*, USA 1993), oder stellte Frauen in den Mittelpunkt der Handlung (z. B. *Even Cowgirls get the Blues*, USA 1993, oder *Bad Girls*, USA 1994). Diese Filme werden auch als Neo- oder Post-Western bezeichnet (vgl. Wolfrum 1996). Der typische US-Western handelt von der Zivilisierung des Westens, die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation ist das Thema, nicht nur geographisch, sondern auch bezogen auf die Charaktere, die an der Grenze ethisch-moralischen Handelns operieren.

In Europa bildeten sich in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts zwei Variationen des Westens



Zwei glorreiche Halunken (I 1966),
Winnetou (D/I/F 1963), Easy Rider (USA 1969).

heraus: die deutschen Karl May-Verfilmungen von *Winnetou* (D/I/F 1963) über *Der Schatz im Silbersee* (D/JUG 1962) bis zu *Der Ölprinz* (D/JUG 1965) und der Italo- oder Spaghetti-Western, der seinen Durchbruch mit der Dollar-Trilogie von Sergio Leone erlebte (*Für eine Handvoll Dollar*, I/E/D 1964, *Für ein paar Dollar mehr*, I/D/E 1965, *Zwei glorreiche Halunken*, I 1966). Während die deutschen Western sich auf die zentralen Charaktere der Karl May-Romane stützten und den für Gerechtigkeit kämpfenden weißen Helden sowie den edlen Indianer in den Mittelpunkt stellten, waren die Italowestern vielschichtiger. Im Gegensatz zu den klassischen US-Western ging es nicht mehr um die Eroberung des Westens, sondern im Zentrum stand ein Nord-Süd-Konflikt zwischen reichen Amerikanern und armen, mexikanischen Banditen, „eine politische statt einer mythologischen Grenze [...], vage definiert als die Grenze zwischen Dritter Welt und Yankee-Imperialismus“ (Seeßlen 1995, S. 158). Manche Kritiker sahen darin eine Allegorie auf die Verhältnisse in Italien, die von Spannungen zwischen dem reichen Norden und dem armen Süden geprägt sind (vgl. Seeßlen 1993, S. 12). Die Helden in diesen Filmen unterschieden sich kaum noch von den Bösen, sie waren ambivalent angelegt. Sie töteten auf ihren Rachefeldzügen – gewissermaßen ohne mit der Wimper zu zucken – mit großer Brutalität Feind und manchmal auch Freund. Ähnlich wie der US-Western erschöpften sich die Muster des Genres, und so war der Weg frei für Parodien und Komödien wie *Die rechte und die linke Hand des Teufels* (I 1970), *Mein Name ist Nobody* (I/F/D 1973), in denen Terence Hill und Bud Spencer zu populären Helden wurden, oder auch *Der Schuh des Manitu* (D 2001).

Die Krise des US-Westerns hing auch damit zusammen, dass die Mythologie des Westens zwar immer noch das Selbstbild Amerikas prägte, sich die Gesellschaft jedoch verändert hatte. Mobilität war zum zentralen Wert geworden, der vor allem durch das Auto symbolisiert wurde. Mit dem Auto konnte man sich quer durch weite Landschaften bewegen, vor seinen Ursprüngen fliehen, sich der Verfolgung durch Strafbehörden entziehen oder einfach immer nur unterwegs sein. So wurde der Western Ende der 60er Jahre von einem anderen Genre abgelöst, in dem sich die Helden nicht mehr auf Pferden fortbewegten, sondern motorisierte Pferdestärken in Motorrädern, Pkw und Lkw bzw. Trucks in Anspruch nahmen: das so genannte Roadmovie. „Das zentrale Motiv des Road Movies ist die Reise. Es wird benutzt wie im Western die ‚frontier‘ [Grenze, Anm. d. Autors], um Konflikte zwischen individueller Freiheit und Gesellschaft zu dramatisieren“ (Bertelsen 1991, S. 47). Zugleich wurde im Roadmovie die „Highway-Kultur“ zelebriert (vgl. Laderman 2002, S. 37ff.). Mit den Filmen *Easy Rider* und *Zabriskie Point* (beide USA 1969) begann die Popularität des Genres, die sich mit Trucker-Filmen wie *Convoy*

(USA 1978) oder Rennfilmen wie *Auf dem Highway ist die Hölle los* (USA 1980) fortsetzte und in den 90er Jahren mit *Wild at Heart – Die Geschichte von Sailor und Lula* (USA 1990), *True Romance* (USA 1993), *Kalifornia* (USA 1993) oder *Thelma und Louise* (USA 1991) einen Höhepunkt erlebte. Wenn auch in den USA entstanden, sind Roadmovies auch in Europa produziert worden, z. B. *Die Abfahrer* (D 1979), *Paris – Texas* (D/F 1984), *Wir können auch anders* (D 1992/93) oder *Ariel* (FIN 1989).

Grundsätzlich lassen sich drei Formen von Roadmovies unterscheiden (vgl. Bertelsen 1991, S. 52ff.), die sich auf das Reisen bzw. die reisenden Charaktere beziehen:

- Reisen als Selbstzweck mit den Unterkategorien Reisen als Zustand, bei dem Heldinnen und Helden auf der Suche sind, und Reisen als Rennen, bei dem Helden versuchen, als Erste ans Ziel zu kommen,
- Reisen als Beruf – Trucker und Handelsreisende fallen in diese Kategorie,
- Reisen als Flucht – die Reise wird hier zum Überlebenskampf.

Für die Darstellung von Gewalt ist insbesondere die letzte Form des Roadmovies wichtig: „Die Flucht-Road-Movies schildern eine Gesellschaft, die von Ungerechtigkeiten und sozialen Härten geprägt ist. Die Helden sind von diesen Ungerechtigkeiten betroffen. Darin liegt der Ausgangspunkt der Flucht-Road-Movies, denn die Helden werden durch diese Situation dazu getrieben, ihre Freiheit gewaltsam zu verteidigen bzw. die Freiheit unter Nichtbeachtung der Normen auszuleben“ (ebd., S. 79). Generell geht es in den Westerns und Roadmovies auch um die gewaltsame Verteidigung individueller Freiheiten einerseits und gesellschaftlicher Normen und Werte andererseits.

Showdown im Sonnenlicht – Ästhetik der Gewalt im Western

Wenn sich Menschen in unzivilisierte Gegenden begeben, dann sind sie meist mit gewalttätigen Handlungen konfrontiert. Die Helden des Westerns sorgen in der Regel mit Hilfe von Pistolen und Gewehren für Recht und Ordnung, während die Banditen mit den gleichen waffentechnischen Mitteln Recht und Ordnung in Frage stellen. Aber an der Grenze der Zivilisation lauern auch andere Gefahren, z. B. durch wilde Tiere oder durch Indianer, die häufig mit Pfeil und Bogen sowie Tomahawks und Messern bewaffnet sind. Erst später tauschen sie dieses archaische Waffenarsenal gegen Gewehre aus. Pistolen und Gewehre gehören ebenso zur Standardausstattung des Westerns wie Pferde, Indianer und Saloons. Gewalttätige Handlungen sind einer Gesellschaft inhärent, die erst noch zivilisiert werden muss.



Die Ästhetik des Westerns hat den Film generell beeinflusst. Im Verlauf der Filmgeschichte haben sich verschiedene Einstellungsgrößen herausgebildet, die die Nähe der Kamera zu den Personen und Objekten vor ihr regeln. Eine dieser Einstellungsgrößen ist die so genannte amerikanische Einstellung, bei der die Personen vom Oberschenkel an aufwärts abgebildet sind. Auf diese Weise konnten die Zuschauer sowohl die Gesichter als auch den Colt sehen, der in einem Halfter am Oberschenkel saß. Das war wichtig, um erkennen zu können, wer beim Duell in der Sonne als Erster zieht.

In der Welt des Westerns gibt es im Wesentlichen sechs Formen der Anwendung von Gewalt:

- In einer Massenszene kämpfen Indianer oder Banditen gegen einen einzelnen Westerner oder eine Gruppe von Weißen – und es kommt zu einer Unzahl von Toten,
- ein Schurke und seine Komplizen überfallen eine Farm, eine Stadt, eine Bank und schießen dabei wild um sich oder gezielt auf einzelne Personen,
- in einem Saloon kommt es zu einer Massenschlägerei und eventuell auch einer Schießerei,
- ein Mann befindet sich auf einem Rachefeldzug und findet auf seinem Weg mehrere Opfer, die er je nach Situation auf verschiedene Weise massakriert,
- es kommt zu einem Duell zwischen dem guten Helden und dem Bösen bzw. zwischen dem Outlaw und seinen Verfolgern,
- es kommt zu einem finalen „shoot out“ zwischen den Guten und einer Gruppe von Bösen.

Bereits seit der Frühzeit des Westerns wurde die Darstellung der gewalttätigen Handlungen ästhetisiert. In *The great Train Robbery* aus dem Jahre 1903 ist immer, wenn ein Schuss fällt, ein leuchtender Blitz am Lauf der Pistolen und Gewehre zu sehen. Dadurch wurde im Stummfilm der Ton, den ein Schuss macht, visualisiert. Diese Tradition der visuellen und später im Tonfilm auch akustischen Ästhetisierung der Darstellung von Gewalt findet sich nicht nur in den Western, sondern auch im Roadmovie und im Actionfilm. Gerade Westernkomödien wie Filme mit Bud Spencer und Terence Hill leben von der akustischen Überhöhung von Faustschlägen und Schüssen sowie der Montage der Kampf- und Schießszenen, die eine ästhetische Distanz zur realistischen Illusion des Films herstellen.

Wurden in den frühen Western die finalen „shoot outs“ zunächst kurz und knapp abgehandelt, gab es bereits in den 30er Jahren einige Filme, in denen das Ende der Bösewichter in aller Ausführlichkeit dargestellt wurde, so z. B. in *Robin Hood of El Dorado* (USA 1936), der in einer blutigen Orgie in Schwarzweiß endete. Aber es war erst Sam Peckinpah vorbehalten, die Darstellung



von Gewalt in großer Perfektion zu ästhetisieren. In *The wild Bunch – Sie kannten kein Gesetz* (USA 1969) übertrug er ein Mittel auf den Western, das sein Regie-Kollege Arthur Penn bereits zwei Jahre zuvor im Gangster-Epos *Bonnie and Clyde* (USA 1967) angewendet hatte. In der finalen Szene wird die Gewalttätigkeit vor allem durch den Einsatz der Zeitlupe in besonderer Weise ausgestellt. Die Folgen der Schüsse sind in aller Deutlichkeit und Intensität zu sehen. Dies wurde noch durch schnelle Schnitte gesteigert, die für eine visuelle Überwältigung des Zuschauers sorgen. Diese Ästhetisierung war im Genre des Westerns vor allem möglich, weil sich die Filme innerhalb enger Genrekonventionen bewegten. „Das Einzige, was sich wirklich in Western noch steigern ließ, war die Gewalt [...]. Der Western war das erste amerikanische Genre, in dem die Gewalt als amerikanischer Nationalcharakter zur Disposition gestellt wurde. Mit Sam Peckinpahs *The wild Bunch* [...] war vielleicht auch in dieser Hinsicht alles über den Westen und alles über Amerika gesagt“ (Seeßlen 1995, S. 174f.). Die Filmwissenschaftler Kristin Thompson und David Bordwell stellen entsprechend fest: „Nach *Bonnie and Clyde* und *The wild Bunch* wurden schneller Schnitt und Zeitlupe zum Standard der Art und Weise, gewalttätige Handlungen zu präsentieren“ (Thompson/Bordwell 2003, S. 515). Diese Ästhetisierung war aber auch eine Reaktion auf den Erfolg des Italowesterns seit Mitte der 60er Jahre (vgl. Lepenies 1970), in dem andere Regeln der Gewaltanwendung galten.

Todesmelodie – Ästhetik der Gewalt im Italowestern

Gewalttätige Handlungen waren im Italowestern nicht eingebunden in eine mythische Erzählung von der Zivilisierung des Westens, sondern sie standen im Zentrum der Handlung. Das lag u. a. an den Erzählstrukturen, von denen einige hier genannt seien (vgl. auch Bruckner 2002):

- Ein Mann nimmt Rache für ein ermordetes Familienmitglied,
- Kopfgeldjäger verfolgen gesuchte Verbrecher,
- ein Sheriff stellt sich gegen eine durch und durch korrupte Stadt, die von einem Geschäftsmann kontrolliert wird,
- ein legendärer Revolverheld will sich zur Ruhe setzen, wird aber erkannt und verfolgt,
- ein junger Mann trifft auf einen Revolverhelden, der ihm alle Tricks beibringen soll und ihn am Ende tötet,
- ein Bauer oder eine Gruppe von Revolutionären kämpft gegen eine tyrannische Regierung und deren Beamte,
- europäische Söldner stellen sich in den Dienst der mexikanischen Revolution.

Am Anfang des Italowesterns stehen Gewalthandlungen. Die Helden kämpfen gegen diese Gewalt mit den Mitteln der Gewalt. Die Grenze zwischen Gut und Böse existiert nicht mehr. Der Kopfgeldjäger jagt zwar Verbrecher, tötet aber für Geld – und oft genug ist er Diener zweier Herren (vgl. Frayling 1998, S. 51) und verkauft sich an alle, die ihn bezahlen. Wenn er zusätzlich einen Goldschatz ergattern kann, tut er es und nimmt weder auf Feind noch Freund Rücksicht. Kritiker sahen in diesen Strukturen des Italowesterns auch eine Kritik am Kapitalismus. Die verschwimmenden Grenzen zwischen Gut und Böse sowie die Missachtung des Rechts führten zur Irritation der Zuschauer, deren moralische Werte in Frage gestellt wurden. In diesem Sinne zeigen die Italowestern nicht nur Gewalt, sondern sie üben sie über ihre narrativen Strukturen und ihre Ästhetik auch auf die Zuschauer aus (vgl. Lepenies 1970, S. 61).

Abgesehen von den Kopfgeldjägern, deren Beruf es ist, zu töten, wenden die Helden Gewalt reaktiv an. Sie reagieren auf strukturelle und physische oder psychische Gewalt der Obrigkeit oder auf die Gewalt anderer, die ihnen oder ihrer Familie Schaden zufügen. Das auslösende Gewaltereignis muss in seinen ganzen brutalen Folgen dargestellt werden, um einerseits den Rachefeldzug des Helden zu legitimieren und andererseits die Brutalität der Bösen herauszustellen, damit sich diese Brutalität wieder gegen sie wenden kann. In der Darstellung brutaler Tötungshandlungen wird im Italowestern keine Rücksicht auf zartbesaitete Gemüter genommen.

Allerdings haben die Italowestern die Ästhetik der Darstellung von Gewalt entscheidend beeinflusst. Das betrifft sowohl die Szenarien als auch die Montage und die Arbeit mit wechselnden Einstellungen, aber auch die Musik. In *Leichen pflastern seinen Weg* (I 1968) reitet ein stummer Revolverheld namens Silenzio, der von einigen Outlaws angeheuert wurde, um sie gegen Kopfgeldjäger zu schützen, durch eine Schneelandschaft. Im Verlauf des Films kommt es zu zahlreichen Schießereien, bis dann am Ende im finalen Showdown der Held sein Leben lassen muss. Zuvor wurden die von ihm zunächst geretteten Outlaws samt ihrer Familien von den Kopfgeldjägern massakriert. „Der Film wechselt zwischen wunderschönen poetischen Aufnahmen (die verbotene Liebesbeziehung zwischen Silenzio und Pauline; Reitaufnahmen in der weiten Schneelandschaft) auf der einen und extrem brutalen Szenen (z. B. die Rückblende mit der Ermordung seiner [Silenzios] Eltern und anschließender Zerstörung seiner Stimmbänder und dem Schlussmassaker, bei dem nur die Bösen überleben) auf der anderen Seite“ (Bruckner 2002, S. 171). Gerade durch den Kontrast mit den poetischen Szenen wird die Brutalität der Gewalt besonders deutlich. Recht und Ordnung herrschen hier nicht mehr, jeder nimmt sich das Recht oder überlistet es: wie Silenzio, der immer als Zweiter zieht – so kann er seine Gegner in Notwehr erschießen.

Literatur:

- Belton, J.:**
American Cinema/American Culture. New York u. a. 1994.
- Bertelsen, M.:**
Road Movie und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Road Movie. Ammersbek 1991.
- Bohrmann, T.:**
Gangstermelodram und Hongkonggewalt: Die Kinowelt von John Woo. In: T. Hausmanning/Ders. (Hrsg.): *Mediale Gewalt. Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. München 2002, S. 112–125.
- Bruckner, U. P.:**
Für ein paar Leichen mehr. Der Italo-Western von seinen Anfängen bis heute. Berlin 2002.
- Buscombe, E.:**
Stagecoach. London 1992.
- Cohan, St./Hark, I. R.:**
Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *The Road Movie Book*. London/New York 1997, S. 1–14.
- Drummond, P.:**
Zwölf Uhr mittags. Mythos und Geschichte eines Filmklassikers. Hamburg/Wien 2000.
- Frayling, C.:**
Spaghetti Western. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone. London/New York 1998.
- Grimm, J.:**
Fernsehgewalt. Zuwendungsattraktivität, Erregungsverläufe, sozialer Effekt. Opladen/Wiesbaden 1999.
- Grimm, J.:**
Wirkungsforschung II: Differentiale der Mediengewalt – Ansätze zur Überwindung der Individualisierungs- und Globalisierungsfälle innerhalb der Wirkungsforschung. In: T. Hausmanning/T. Bohrmann (Hrsg.): *Mediale Gewalt. Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. München 2002, S. 160–176.
- Laderman, D.:**
Driving Visions. Exploring the Road Movie. Austin 2002.
- Lepenies, W.:**
„Il Mercenario“ – Ästhetik und Gewalt im posthistorischen. In: M. Jürgens u. a.: *Ästhetik und Gewalt*. Gütersloh 1970, S. 40–68.

Mikos, L.:

Action und Experimental-film: Natural Born Killers und die mediale (Re)Präsentation von Gewalt. In: T. Hausmaninger/T. Bohrmann (Hrsg.): *Mediale Gewalt. Interdisziplinäre und ethische Perspektiven.* München 2002, S. 96–111.

Schatz, T.:

Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System. New York u. a. 1981.

Seeßlen, G.:

Gewalt im populären Film. Gesellschaftliche Realität und Ästhetik der Gewalt. In: *Medien Praktisch*, 17, 1/1993, S. 9–15.

Seeßlen, G.:

Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms. Marburg 1995.

Stringer, J.:

Exposing Intimacy in Russ Meyer's Motorpsycho! and Faster Pussycat! Kill! Kill!. In: St. Cohan/I. R. Hark (Hrsg.): *The Road Movie Book.* London/New York 1997, S. 165–178.

Theunert, H./Pescher, R./Best, P./Schorb, B.:

Zwischen Vergnügen und Angst – Fernsehen im Alltag von Kindern. Eine Untersuchung zur Wahrnehmung und Verarbeitung von Fernsehhalten durch Kinder aus unterschiedlichen soziokulturellen Milieus in Hamburg. Berlin 1992.

Thompson, K./Bordwell, D.:

Film History. An Introduction. Boston u. a. 2003².

Wolfrum, U.:

Der Neo-Western (1985–1995). Zwischen Tradition und Revision. Alfeld 1996.

Die Ästhetisierung der Gewalt im Italowestern zeigt sich besonders deutlich in dem Film *Zwei glorreiche Halunken* (1966), dessen deutscher Titel missverständlich ist, geht es doch um drei Helden – den Brutalen, den Bösen und den Guten. Sie alle schlagen sich mit gewalttätigen Handlungen durchs Leben und wollen einen Goldschatz aufspüren. Auf einem Friedhof in einer Wüstenlandschaft kommt es zum großen Finale, gewissermaßen zu einem „Triell“, denn die drei stehen sich in einem großen von Steinen begrenzten Kreis gegenüber. Die Kamera zeigt zunächst einen Überblick über die Szenerie, bevor sie sich langsam an die Figuren herantastet bis sie schließlich nur noch deren Augen in Großaufnahme erfasst. Die ganze Szene zieht sich scheinbar endlos hin und wird von einer pathetischen Musik begleitet, die der Szene zusammen mit dem Schnitt einen Rhythmus verleiht. Schließlich ziehen die Helden – und der Böse fällt erschossen ins offene Grab. Die Ästhetisierung der Gewalt geht hier allerdings mit einer parodistischen Grundhaltung gegenüber den Regeln des Genres einher. Auf diese Weise wird auch der teilweise äußerst realistische Eindruck der Gewaltszenen ästhetisch gebrochen. Die Inszenierung von Gewalt in den Italowestern stellt einerseits die Gewalt aus und ist zugleich eine Kritik an ihr. Denn die Gewalthandlungen führen zu nichts – außer zu einer großen Zahl von Leichen.

Auf der Flucht – Ästhetik der Gewalt im Roadmovie

Die Helden des Roadmovies befinden sich auf der Flucht. Wenn der Auslöser eine Gewalttat ist, sind sie im Verlauf ihrer Flucht in einer Spirale der Gewalt gefangen, die erst in einem finalen „shoot out“ – ähnlich dem Western – durchbrochen wird. Die Flucht stellt eine Umkehrung der Situation im Western dar. Während dort die Helden versuchen, den unzivilisierten Westen zu zivilisieren, versuchen die Helden der Roadmovies gerade der Zivilisation zu entkommen (vgl. Stringer 1997, S. 165), indem sie deren Regeln und Normen hinter sich lassen. Dabei spielt gerade die Ausübung von Gewalt eine nicht unwesentliche Rolle. Denn sie wird im Roadmovie als eine Geste der Befreiung gegen die Einschränkungen des Gesellschaftssystems inszeniert. „Auf diese Weise wird Gewalt zu einer fantasierten und belebenden Komponente der gegenkulturellen Topographie und Haltung des Genres“ (Laderman 2002, S. 22).

In der Regel ist es kein einzelner Held, der die Regeln bricht und versucht, der zivilisierten Welt zu entfliehen, sondern es sind zwei Freunde oder eine Gruppe wie in zahlreichen Highway-Filmen, oder es ist ein heterosexuelles Paar, das sich auf der Flucht befindet wie in *Natural Born Killers* (USA 1994), *True Romance* oder *Wild at Heart*. Diese Filme beziehen ihren Schauer aus der Gewalt des Paares, deren Beziehung sich auf die Ausübung

von Sexualität und Gewalt gründet. Beides gehört in den Roadmovies zusammen. „Sexuelle und ballistische Feuerwerke ersetzen Liebe, und das heterosexuelle Paar wird durch seine Kriminalität miteinander verbunden“ (Cohan/Hark 1997, S. 9). Die verbindende Kraft der kriminellen Handlungen zeigt sich aber auch in den Filmen des Genres, in denen zwei Männer oder zwei Frauen auf der Flucht sind wie in *Thelma und Louise*.

Da die Heldinnen und Helden der Roadmovies versuchen, ihre individuelle Freiheit gegen die gesellschaftlichen Normen zu verteidigen, müssen sie auch mit Gewalt gegen Vertreter der staatlichen Ordnung, der Polizei, vorgehen. Wenn sie sich wie in *True Romance* ihren Traum vom Glück mit einem geklauten Koffer voller Kokain erfüllen wollen, müssen sie nicht nur gegen die Polizei, sondern auch gegen die Drogenmafia kämpfen. Die Inszenierung der Gewalt beruht jedoch in fast allen Fällen auf dem Muster, dass die Heldinnen und Helden nur auf die Gewalt des Systems oder ihrer Verfolger reagieren. Sie wehren sich gegen echte oder vermeintliche Bedrohung ihrer Freiheit oder ihres Lebensgefühls. Auf diese Weise wird die Gewalt aus der Sicht der Heldinnen und Helden legitimiert. Das ist nicht nur ein Muster, das sich durch die gesamte Narration der Filme zieht, sondern auch als Struktur in einzelnen Szenen zu erkennen ist. Als das Callgirl Alabama, das mit seinem Freund Clarence und einem Koffer Kokain auf der Flucht ist, in ein Motel zurückkommt, wird sie dort bereits von einem Schläger der Drogenmafia, Virgil, erwartet. Der scheut vor keiner Brutalität zurück, um von Alabama das Versteck des Koffers zu erfahren. Er reizt sie, bedroht sie mit einer Pumpgun, schlägt sie blutig. Als er schließlich den Koffer unter dem Bett entdeckt, beginnt Alabama sich zu wehren, zunächst, indem sie ihm einen Korkenzieher in den Fuß rammt. Im Verlauf der weiteren Prügelei wird sie von ihm durch die Glasscheibe der Dusche geworfen, während sie ihn mit der entzündeten Flamme einer Haarspraydose in Brand setzt, um ihn anschließend mit seiner eigenen Pumpgun zu erschießen. Die Szene ist so aufgebaut, dass man sich als Zuschauer auf die Seite von Alabama schlägt und mit ihr mitfiebert, dass sie es dem brutalen Kerl geben möge. Ihre Gewalt scheint gerechtfertigt. Die Rezeption passt in das Muster, dass Jürgen Grimm (1999, S. 615ff.) als „Robespierre-Affekt“ beschrieben hat. Beim Zuschauer kommt es zu einer aggressiven Wendung gegen den Täter, zu „Rache in moralischem Gewand“ (Grimm 2002, S. 168). Auf der narrativen Ebene motiviert die Brutalität dieser Szene die weitere Flucht des Paares. Das finale „shoot out“ ist dann in typischer Actionmanier inszeniert, die von einer Ästhetisierung der gewalttätigen Handlungen auf der visuellen und akustischen Ebene gekennzeichnet ist.

Das Beispiel zeigt, dass die Gewalt in den Roadmovies in der Regel narrativ motiviert ist. Sie fügt sich jedoch in

die allgemeinen Konventionen des Genres, nach denen die Heldinnen oder Helden ihre individuelle Freiheit gegen Recht und Gesetz verteidigen. Die Ordnung wird am Ende ebenso wie im Italowestern nicht wiederhergestellt. Der Traum von Freiheit und Glück bleibt erhalten, auch wenn er wie in *Thelma und Louise* im gemeinsamen Tod der beiden Heldinnen endet.

Schlussbemerkungen

Während die ‚alten‘ Western in Schwarzweiß auf den ersten Blick als Teil der Filmgeschichte erkennbar sind und dadurch eine Distanz der Rezipienten zum Geschehen entsteht, werden die Zuschauer bei den neueren Western – den Italowestern und den Roadmovies, in denen ein Paar oder eine Gruppe sich auf der Flucht befindet – durch die ästhetische Stilisierung auf der visuellen und akustischen Ebene auf Distanz gehalten. Zugleich kann dadurch aber eine ästhetische Überwältigung der Zuschauer stattfinden (vgl. Mikos 2002, S. 111; Bohrmann 2002, S. 124f.). Grundsätzlich gilt, dass die Zuschauer die Kompetenz erwerben müssen, die Inszenierung als ästhetisch überhöht wahrzunehmen und die Genrekonventionen zu kennen. Letzteres ist bei Kindern bereits in einem Alter von neun bis zehn Jahren der Fall. In einer Studie des JFF gab ein neunjähriger Junge zu Protokoll: „Ich hab’ keinen Gewalt-Film gesehen, nur einen Western, da wo geschossen wurde“. Prügeleien und Schießereien sind für ihn auch lustig, selbst wenn es Tote gibt (vgl. Theunert u. a. 1992, S. 131). Der Junge kennt sich mit Western aus und weiß, dass da geschossen wird. Die ästhetische Stilisierung der Gewaltdarstellung wird in der Regel in einem Alter von zwölf Jahren erkannt. Allerdings hängt dies von den Erfahrungen ab, die Kinder durch Medienkonsum gemacht haben und die durch pädagogische Prozesse zum Bestandteil ihres Medienwissens geworden sind.

Während ältere Western allein durch ihr äußeres Erscheinungsbild eine Distanz aufbauen, ist bei Italowestern, neueren Western und Roadmovies genau zu prüfen, ob die Darstellung von Gewalt auf einen realistischen Eindruck oder doch mehr auf ästhetische Stilisierung setzt. Ist Letzteres der Fall, können Filme in der Regel von Kindern ab einem Alter von 12 Jahren gesehen werden. Setzen sie jedoch mehr auf eine realistische Darstellung von Gewalt kombiniert mit Schockbildern, muss geprüft werden, ob sie nicht erst ab 16 Jahren zu empfehlen sind. Allerdings werden sich gerade bei den Italowestern und den Roadmovies manche Prüfer schwer damit tun, da ihre eigene moralische Haltung durch die Filme in Frage gestellt wird. Das wiegt vermutlich umso schwerer, wenn die Heldinnen und Helden der Roadmovies Jugendliche sind, die sich gegen die Gesellschaft auflehnen und für ihre individuelle Freiheit kämpfen.



*Prof. Dr. Lothar Mikos ist
Professor für Fernsehwissenschaft an der
Hochschule für Film und Fernsehen (HFF)
„Konrad Wolf“, Potsdam-Babelsberg.*