

FILM VERSTEHEN

Markus Gaitzsch

für den JUGENDSCHUTZ Teil 1:

Die Reise des Helden im Film

„Mainstream-Medien sind keineswegs so banal, wie die Feuilletons der Tageszeitungen und viele Filmkritiker vermuten. Es gibt ein dechiffrierbares Geheimnis des ‚Erfolges‘ dieser Medienprodukte. Einen besonderen Stellenwert erhält der Nachweis, dass in erfolgreichen Medien, die vorwiegend von Jugendlichen konsumiert werden, den symbolischen und mythischen Botschaften eine besonders hohe Gewichtung zukommt.“¹

Anmerkungen:

1

Röll, F. J.:

Mythen und Symbole in populären Medien: Der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik. Frankfurt a. M. 1998, S. 11.

In der Prüfsitzung vom 5. Juli 2000 zum künstlerisch vermutlich eher mittelmäßigen Film *Der Patriot* (USA 1999) stößt der Arbeitsausschuss der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) auf eine inhaltliche Merkwürdigkeit, die ihn offensichtlich zu verwirren scheint. Im Jugendscheid (S. 2) heißt es hierzu: „Der Film ist auch in seiner transportierten Botschaft nicht eindeutig, sondern voll von Widersprüchlichkeiten. Der Sympathieträger Benjamin Martin hält zunächst ein Plädoyer gegen den Krieg und die Gewalt, wirft aber nach dem Mord an seinem Sohn diese Werte über Bord und sinnt nur noch auf Rache.“

Die aus der analysierenden Rezeptionshaltung einer jugendschützerischen Prüfsitzung überhaupt erst erklärliche Verwunderung des Ausschusses über den seltsam radikalen Wandel im Wertekanon des Protagonisten Benjamin Martin hätte sich in Grenzen gehalten, wären dem Ausschuss die Stationen der „Reise des Helden“ – und hier insbesondere die der „Weigerung“ – bewusst gewesen:

1949 erscheint in den USA ein Buch des am Sarah Lawrence College in Bronxville (N.Y.) lehrenden, vergleichenden Literaturwissenschaftlers, Orientalisten, Mythenforschers und Psychologen Joseph Campbell mit dem Titel: *The hero with a thousand faces* (*Der Heros in tausend Gestalten*, dt. 1953). Ob wir den babylonischen Heros Gilgamesch auf seiner Suche nach der Unsterblichkeit begleiten, uns von den Abenteuern des Argonauten Jason bei seiner Fahrt zum Goldenen Vlies unterhalten lassen oder an der mühevollen Suche Parzivals nach dem geheimnisvollen Gral teilhaben, ob wir den ungewöhnlichen Kampf des polynesischen „Prometheus“ Maui gegen den Riesen Mahu-ika bestaunen, uns verwundern über die derben und unheilvollen Späße des japanischen Sturm-



gottes Susano'o oder mit dem Xantener Siegfried, dem Gauten Beowulf, dem heiligen Georg oder dem Erzengel Michael bössartige Monstren und Drachen überwinden: Hinter all diesen Gestalten, so stellt Campbell nach jahrzehntelanger Beschäftigung besonders mit den Heldenmythen und epischen Heldensagas aus aller Welt fest, in denen die mythischen Helden der Völker über die Zeiten hinweg kunstvoll geschildert werden, verbirgt sich im Kern immer nur der Urmythos von „dem einen Helden“. Sie alle haben eine in ihrer grundsätzlichen Struktur stets gleiche Abenteuerfahrt in zahllosen erzählerischen Variationen zu bestehen. Campbell nennt diese, allen Heldengeschichten zugrunde liegende universelle Struktur den *Monomythos* und führt 17 Stationen der *Reise des Helden* auf. In der monomythischen Grundstruktur sieht er die Ursache für den unvergleichlichen Erfolg der Mythen, Sagas, Legenden und Märchen, die seit Erfindung der Sprache bis in unsere Zeit erzählt werden. Denn der *Monomythos* spiegelt seiner Ansicht nach archetypisch eine Dynamik der Psyche des Menschen selbst: nämlich im Kern die Abfolge von „Trennung“, „Initiation“ und „Rückkehr“ in seinen „Rites de passage“.²

Mit den 17 Stationen der *Reise des Helden* im Hinterkopf hätte der FSK-Prüfausschuss in der am Anfang beschriebenen Situation vermutlich nur eine leichte Unsauberkeit in der Charakterzeichnung des Protagonisten bemängelt und vielleicht eine unzureichende psychologische Motivation der Figur beklagt, sich vor dem Schluss widersprüchlicher Botschaften des Films aber sicher gehütet. Denn ein solcher mehr oder weniger abrupter Gesinnungswandel vollzieht sich bei den meisten Filmhelden und ist ein gängiger Bestandteil ihrer Dramaturgie. An den Aussagen der Filme ändert solcher Sinneswandel gleichwohl nichts.

„Diese eher aus persönlicher Motivation heraus resultierenden Gewalttaten“, führt der Jugendscheid im unmittelbaren Anschluss weiter aus, „werden dann übergeleitet in Gewalttaten für die gute Sache, nämlich das demokratische Amerika.“ Aus der Formulierung ist die jugendschützerische Verstimmung gut herauszuhören. Das fortgesetzte Kämpfen und Abschlachten wird auch noch mit hehren Motiven bemäntelt, beschönigt und verbrämt.

Doch auch dieses strenge Urteil über den Kampf des Benjamin Martin für die „gute Sache“ der amerikanischen Demokratie wäre wahrscheinlich gelassener ausgefallen, hätte der

2

„Rites de passage“ = Übergangsriten, die den meist krisenhaften Übergang einer Person von einer Rolle, einem Lebensabschnitt oder einem sozialen Status zu einem anderen markieren. Aus: Microsoft Encarta Enzyklopädie 2001.

Siehe auch: **Van Gennep, A.:** *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Frankfurt/New York 1986, S. 15.

Joseph Campbells Ansatz ist vergleichbar der *Morphologie des Märchens* des russischen Forschers Vladimir J. Propp aus den 20er Jahren (**Eimermacher, K. (Hrsg.):** *Morphologie des Märchens. Wege der Forschung*, Band 255. Darmstadt 1973, S. 9–154).

3

„Der Konflikt steigert sich auf mehrfache Weise: [...] Der Held tritt immer weiter aus seiner persönlichen Begrenzung heraus und beginnt zunehmend für jedermann zu stehen. Er beginnt für alle Menschen zu sprechen und nicht nur für sich selbst. Er wird zum Archetyp und zur Symbolfigur.“ In: C. P. Hant: *Das Drehbuch: Praktische Filmdramaturgie*. Frankfurt a. M. 2000, S. 61.

4

Vogler, C.:

Die Odyssee des Drehbuchschreibers: Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Frankfurt a. M. 1998. Die Ideen Campbells wurden auch von anderen Autoren, z. B. K. Cunningham und T. Schlesinger, aufgegriffen und weitergeführt. Im Folgenden wird aber explizit nur auf Vogler eingegangen, dessen *Odyssee des Drehbuchschreibers* mittlerweile vermutlich den größten Einfluss auf die Filmproduktion hat. Vgl. Röhl, F. J.: A. a. O., S. 153.

5

„Trickster“ = Schwindler. Siehe Röhl, F. J.: A. a. O., S. 100.

„Bei den Archetypen handelt es sich um nicht anschauliche Strukturelemente, eine übergeschichtliche, kollektive psychische Konstante bzw. eine angeborene Disposition, bewusste Motivbilder zu formen, die in ihrer Grundstruktur gleich sind, jedoch im Detail sehr voneinander abweichen können.“

6

Vgl. Mikat, C.:

Institutionalisierte Kommunikationskontrolle in der BRD: FSK, BPJS, FSF, senderinterner Jugendschutz. In: T. Hausmaninger / T. Bohrmann (Hrsg.): *Mediale Gewalt: Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. München 2002, S. 71.

7

Gemeint sind Veröffentlichungen wie: Röhl, F. J.: A. a. O.; Blothner, D.: *Erlebniswelt Kino: Über die unbewusste Wirkung des Films*. Dortmund 1999; Benz, U.: *Jugend, Gewalt und Fernsehen: Der Umgang mit bedrohlichen Bildern*. Berlin 1997 oder auch: Hausmaninger, T. / Bohrmann, T. (Hrsg.): A. a. O.

Ausschuss berücksichtigt, dass fast alle lehrbuchmäßig dramatisierten Filmhelden ihre Abenteuer aus ganz persönlichen Motiven beginnen, um am Ende der Abenteuer und inneren Entwicklung zu Fürsprechern allgemein gesellschaftlich anerkannter Werte und Normen aufzusteigen.³

Es entspricht vielmehr einer gewissen jugendschützerischen Interpretationslogik, dem Film zu unterstellen, das hehre Ziel, demokratische Verhältnisse schaffen zu wollen, nur „in-fam“ dafür zu benutzen, um weitere gewalttätige Auseinandersetzungen zeigen zu können. Näher liegender ist bei dieser episch angelegten A-Produktion aber die Annahme, dass der auch für das Buch zu *Der Soldat James Ryan* verantwortliche, erfahrene Drehbuchautor Robert Rodat hier schlicht fundamentale dramaturgische Prinzipien angewandt hat. Vielleicht wäre der Ausschuss – dies bedenkend – zu der Ansicht gelangt, dass das eigentlich jugendschützerische Problem gar nicht darin besteht, dass der Held weiterhin Gewalt zur Erreichung bestimmter Ziele einzusetzen bereit ist (wie in fast identischer Weise übrigens die Figuren William Wallace in *Braveheart* oder Maximus in *Gladiator*), sondern wie er gezeichnet wird und für welche Werte und Normen er einsteht. Auch wenn manchem der patriotisch geführte Kampf des Benjamin Martin für die amerikanische Demokratie in *Der Patriot* bitter aufstößt, handelt es sich dabei um eine von dem Helden an den Tag gelegte moralische Position, die grundgesetzlich, gesellschaftlich und wertheethisch nicht diskreditiert ist. Interessanterweise verfolgen viele Zuschauer den Freiheitskampf des William Wallace (der schottische Freiheitskämpfer wird gespielt von Mel Gibson) mit wesentlich größerer Gelassenheit.

Der Archetypus der *Reise des Helden* wird weiterentwickelt von Christopher Vogler⁴, der die Relevanz von Campbells Theorie für die bei einem Massenpublikum erfolgreichen Filmgeschichten aufzeigt und zur kreativen, aber nicht formelhaft anwendbaren Hilfe für Drehbuchautoren überarbeitet und modifiziert. Er unterscheidet 12 Stationen in der von einem Filmhelden zu bewältigenden, monomythischen Abenteuerfahrt und beschreibt – anknüpfend an die analytische Psychologie C. G. Jungs – die dramaturgische und psychologische Funktion von sieben, im Film besonders häufig anzutreffenden, archetypischen Figurenfunktionen:

„Held“, „Schatten“, „Mentor“, „Herold“, „Trickster“, „Schwellenhüter“ und „Gestaltwandler“.⁵

Die *Reise des Helden* realisiert sich als eine stets wiederkehrende Abfolge von Stationen einer Abenteuerfahrt. Sie bildet eine Basisstruktur, die sich in den erfolgreichen Filmen finden lässt, weil sie von den Autoren und Regisseuren wissentlich und – als archetypisch-unbewusste Tiefenstruktur – auch unwissentlich mehr oder minder kunstvoll hineingelegt wird. Da sie sich in ihrer Narrativität als äußerst flexibel erweist und die unterschiedlichsten Geschichten und Plotverläufe zulässt, wird sie auch bei bewusster Anwendung nicht als einengendes Korsett im produktiven Prozess empfunden. Unter den bekannteren Regisseuren sind George Lucas und George Miller erklärte Schüler Campbells. Bei Steven Spielberg, John Boorman, Francis Ford Coppola und James Cameron ist die bewusste Verwendung Campbell'scher Ideen und Einsichten unverkennbar. Seit Erscheinen von Voglers *Odyssee des Drehbuchschreibers* optimieren zudem immer mehr (auch europäische) Autoren ihre Storys ganz bewusst im Sinne der campbellvoglerschen „Heldenreise“, Voglers Buch ist heute regelmäßiger und zentraler Bestandteil von Drehbuchseminaren auf der ganzen Welt. Ihre unmittelbare Relevanz für das dramaturgische Verständnis von Filmen erhält die „Reise des Helden“ damit nicht zuletzt durch den geradezu kurios anmutenden Umstand, dass – selbst wenn ihr Konzept auf strittigen Annahmen beruhte – sie dennoch maßgeblich für die Dramaturgie zahlloser neuerer Filme ist, weil die Autoren und Regisseure sie in gutem Glauben anwenden bzw. sich von diesem Konzept in ihrer Arbeit zunehmend inspirieren lassen.

Die merkwürdig hartnäckige Fixierung auf eine hergebrachte inhaltsanalytische und experimentelle Gewaltwirkungsforschung, der es trotz einer mittlerweile unüberschaubaren Anzahl an Studien nicht gelingt, den Prüfern konkrete und praktikable Prüfkriterien an die Hand zu geben,⁶ hat bislang eine wirklich ernsthafte Auseinandersetzung mit tiefenpsychologisch, kultur- und geisteswissenschaftlich arbeitenden Ansätzen und Methodiken im Bereich des praktischen Jugendschutzes erfolgreich verhindert. Arbeiten solcher Provenienz wird bislang von den Praktikern wenig Aufmerksamkeit geschenkt.⁷

Es ist ein Anliegen des Artikels, die Relevanz dramaturgischer Konzepte und archetypisch-symbolischer Strukturen in einer Weise darzu-

stellen, die in engem Bezug zur filmbewerten- den jugendschützerischen Praxis steht. Angesichts der Tatsache, dass es außerordentlich schwierig ist, wirklich konkrete und wissenschaftlich fundierte Aussagen über die Zumutbarkeitsgrenzen von Kindern und Jugendlichen zu machen, ist es möglicherweise hilfreich, in stärkerem Maße dramaturgische Oberflächen- und archetypische Tiefenstrukturen bei der Filmprüfung zu berücksichtigen – insoweit diese geeignet sind, Wirkungsvermutungen zu begründen und die argumentative Qualität und Plausibilität von jugendschützerischen Entscheidungen zu verbessern.

Die archetypische Struktur im Allgemeinen und der Archetypus des Helden im Besonderen sind erfolgreich, weil sie – neben anderen interessanten Aspekten eines Films wie eine attraktive (philosophische oder existentielle) Grundfrage etc. – eine psychische Entwicklungsgeschichte schildern. Dabei werden speziell die problematischen und krisenhaften Übergänge zwischen den Entwicklungsstufen thematisiert. Wie schon im erzählten oder niedergeschriebenen Mythos lässt sich der Zuschauer auch im Film emotional und existentiell hiervon ansprechen. Möglich ist dies, weil Archetypen und symbolische Handlungen nicht intellektuell-bewusst, sondern auf einer emotional-unbewussten Ebene wirken. Diese von C. G. Jung, Norbert Bischof, (*Das Kraftfeld der Mythen*. München 2000), Franz Josef Röhl u. a. detailliert untersuchten Aspekte der archetypisch-psychologischen Tiefendimension des Mythos müssen freilich zur Kenntnis genommen werden, um eine Relevanz der *Reise des Helden* für den Film und den Jugendschutz überhaupt erkennen zu können.

Das monomythische Modell der *Reise des Helden* kann in männer- oder frauenaffine Geschichten gekleidet werden. Als eher männeraffin gelten Stoffe, in denen der Held seine Tapferkeit, seinen Mut, seine (Kampf-) Kraft, seine Geschicklichkeit und seine Ausdauer unter Beweis stellt, besondere (meist körperliche) Leistungen erbringt, Eroberungen macht und Besitz erwirbt. Hiervon erzählen von jeher die „klassischen“ Helden-, Märchen- und Abenteuergeschichten. Aus weiblicher oder „neutraler“ Sicht erzählte Stories, in denen es vorwiegend um die Gestaltung von Beziehungen oder um intensive emotionale Verstrickungen geht (wie beispielsweise in den Filmen *E-Mail für dich*, *Notting Hill*,

Was Frauen wollen, *Titanic*, *Die fabelhafte Welt der Amélie* oder in der Serie *Sex and the City* etc.), finden nachweislich bei Frauen große Resonanz. Es ist aber mitnichten so, dass sich Frauen den eindeutig männeraffinen, erkennbar patriarchalisch gefärbten „klassischen“ Heldengeschichten in signifikanter Weise verweigerten, was an den Einschaltquoten im Fernsehen und an ihrem Kinobesuchsverhalten leicht zu erkennen wäre. Umgekehrt müssen auch längst nicht alle Männer dazu gezwungen werden, ihre Partnerinnen in einen „frauenaffinen“ Kinofilm zu begleiten.

Ein wesentlicher Grund hierfür liegt vermutlich in der archetypischen Struktur der *Reise des Helden* im Film, die immer eine Entwicklungsgeschichte erzählt, deren entwicklungspsychologischer Kern oft das Erreichen einer neuen Reifestufe im Prozess des Erwachsenwerdens ist. Diese reichen von der (von Bischof so bezeichneten) vorpubertären „Tricksterphase“ über die Pubertät und Adoleszenz bis zum Eintritt in die reproduktive Phase des Menschen – also bis zu jenem Lebensabschnitt, in der Männer und Frauen die charakterliche und psychische Reife entwickeln sollen, die sie befähigt, verantwortungsbewusste Väter und Mütter zu werden.⁸

Zum Leidwesen der genervten Kritiker wird im Kino so häufig wie sonst nur im Märchen davon erzählt, wie Mann und Frau zusammenfinden können. Und das nicht allein in expliziten Liebesfilmen, Liebesdramen oder -komödien, sondern in allen Genres – selbst ein Film wie *Aliens – Die Rückkehr* macht hier keine Ausnahme. Es hat den Anschein, als gebe es eine geheime Anweisung an die Drehbuchautoren, ihre Geschichten mit Paarbildungen und Familien Gründungen zu beenden. Doch eine solche Anweisung existiert nicht und lässt sich auch in keinem Drehbuchlehrwerk der Welt finden. Wie aber kommt es zu einer derartigen Penetranz dieses Motivs? Es ist eine Sache, sich über das hier zweifelsohne vorliegende Klischee wahlweise zu belustigen oder zu ärgern. Eine andere Sache ist es, die Attraktivität dieses Motivs auf das Massenpublikum psychologisch zu verstehen.

Platon berichtet in seinem Dialog *Symposion* von dem uralten Mythos, dass Männer und Frauen einstmals in mächtigen Wesen verschmolzen waren, welche von den Göttern ge-



⁸ Einen Sonderfall stellt in diesem Zusammenhang der religiöse Held dar, der am Ende seiner Entwicklung eine spirituelle und (quasi-) religiöse Erkenntnisstufe erreicht, die ihn über die anderen Menschen erhebt und ihn jenseits der gewöhnlichen Belange menschlichen Alltags stellt.

9
 Platon: *Symposion*. 189c–191a. In: E. Grassi / W. Hess (Hrsg.): *Sämtliche Werke 2*, übers. von F. Schleiermacher, Stephanus-Numerierung. Griechische Philosophie, Band 3. Hamburg 1957, S. 220–222.



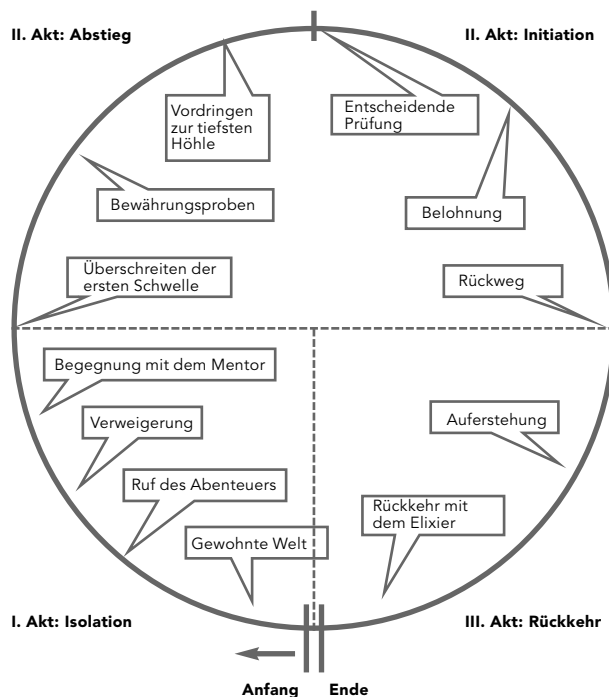
waltsam getrennt wurden, nachdem sich diese Zwitterkreaturen in Hybris gegen sie erhoben hatten.⁹ Fortan, so der Mythos, sind die brutal getrennten einzelnen Männer- und Frauenhälften auf der fortwährenden Suche nach den zu ihnen gehörenden Gegenstücken. Wenn in zahllosen Märchen der Prinz am Ende eine Prinzessin gewinnt und obendrein das halbe Königreich und im Film die fast obligatorische Liebesgeschichte ihren glücklichen oder zumindest traurig-glücklichen Abschluss findet, handelt es sich um einen Archetypus innerhalb der archetypischen Struktur der „Reise des Helden“. Dieser Archetypus „hieros gamos“, der „heiligen Hochzeit“, bringt u. a. zum Ausdruck, dass die eigene Persönlichkeit erst komplett und vollständig wird in der Ergänzung durch die je andersgeschlechtlichen Anteile bzw. ihrer Kultivierung.

Ob Kriegs-, Action- oder Abenteuerfilm, ob Thriller, Liebesfilm oder romantisches Drama: Das Genre und die Geschichte der Entwicklung eines Helden sind nur die oberflächliche Ebene, unter der sich das Wirken der archetypischen Metastruktur der „Reise des Helden“ verbirgt. In seiner literarisch oder filmisch umgesetzten Entwicklungsgeschichte muss der weibliche oder männliche Held zahllose Prüfungen bestehen und unüberwindlich scheinende Hindernisse überwinden.

Dem (in der Gegenwart spielenden) Kriegsfilm wird oft der Vorwurf gemacht, ein Erwachsenwerden des Protagonisten unter den menschenverachtenden Bedingungen des Krieges zu schildern, in dem dieser sich als Krieger bewährt. Diese Beobachtung ist durchaus richtig. Nur geht es in der archetypischen Heldengeschichte stets darum, Reifungsprozesse ins Bild zu setzen. Der klassische Held befindet sich immer in einem „Krieg“ – gleichgültig, ob die Antagonisten nordvietnamesische Soldaten, Aliens, Orks, die Mafia sind, oder ob ein in ihm selbst verborgener psychischer Defekt oder der Alkohol der Grund dafür ist. Die existentielle Ausnahmesituation des Krieges ist lediglich eine Möglichkeit, darüber besonders eindrucksvoll zu erzählen; aber nicht etwa, weil es der Krieg ist, der stiehlt, sondern weil Krieg eine existentielle Ausnahmesituation ist – und es ist die Ausnahmesituation, die den Helden die Möglichkeit gibt zu wachsen (selbstverständlich gilt dies nur für Filme, die in ihrer transportierten Grundaussage nicht offenkundig militaristisch, kriegsverherrlichend oder faschistoid sind).

Die Reise des Helden in ihren Stationen

(nach Christopher Vogler, 1998)



Für Vogler steht außer Frage, dass die mythologische Grundstruktur der *Reise des Helden* – im Sinne einer archetypischen Tiefenstruktur – eine essentielle Voraussetzung für den Erfolg eines Films bei einem Massenpublikum darstellt. Nach Campbell finden sich in der „Heldenreise“ die entscheidenden drei Phasen der so genannten „Rites de passage“ archetypisch wieder – seiner Ansicht nach ein wesentlicher Grund für die anhaltende Attraktivität des literarischen Heldenepos, des Mythos und des Märchens. Was für diese gilt, gilt nach Vogler ebenso für den Film – insofern er die Tradition dieser literarischen Gattungen mit filmischen Mitteln weiterführt. Die epische *Der-Herr-der-Ringe*-Trilogie in ihren mythischen Dimensionen sowie die beiden *Star-Wars*-Trilogien, die *Harry-Potter*-Trilogie, alle populär gewordenen Disney-Produktionen der letzten Jahre und *Pretty Woman* sind lediglich die besonders auffälligen, idealtypischen Beispiele dafür, dass gerade die bei einem Massenpublikum beliebten Filme (und Bücher) tatsächlich Mythen und Märchen sind.

Was aber ist unter den „Rites de passage“ zu verstehen? Es sind oft sehr komplizierte, aufwendige und bisweilen bizarre Übergangs- bzw.

Initiationsriten, die in allen Kulturen zu finden sind und abgefeiert werden, wenn Menschen von einem Lebensabschnitt zum anderen oder von einer sozialen Rolle zu einer anderen wechseln. Zentrale Lebensabschnittsübergänge sind nach Gennep vor allem Geburt, Pubertät, Heirat und Tod. Sie sind mit Identitätskrisen verbunden, die durch die ritualisierte Form der Übergangs- oder Initiationsfeiern aufgefangen und abgeschwächt werden sollen. Die neuere Forschung unterscheidet bei den „Rites de passage“ zwischen Übergangs- und Initiationsriten, da letztere den Kandidaten immer erst durch die explizite Prüfung ihres Mutes, ihrer Geschicklichkeit, ihres speziellen Wissens etc. die Aufnahme in eine geschlossene gesellschaftliche Gruppe gestatten.¹⁰

Zunächst erfolgt eine rituelle Trennung („Séparation“), also die Entfernung des Subjekts aus seinem vormaligen Status. Dies beinhaltet meist auch die räumliche Trennung von der sozialen Gemeinschaft, im Besonderen von der Mutter. In der archetypischen Struktur der *Reise des Helden* entspricht dies dem Verlassen der „gewohnten Welt“ und dem „Überschreiten der 1. Schwelle“, nachdem der „Ruf zum Abenteurer“ an den Helden ergangen ist.

10
Beispielsweise in Europa und den USA heute noch schlagende Burschenschaften, die Konfirmandenprüfung, aber auch Schulabschlüsse usw.

Nach dem Verlassen seiner „alten Welt“ muss der Held während der zweiten Phase nun in einer ihm unbekanntem und oft feindlichen Umgebung Prüfungen und Herausforderungen bestehen, die ihn physisch und psychisch auf härteste Proben stellen. In *Aliens – Die Rückkehr* ist dies der unwirklich-feindselige Planet LV-246, in *Der Herr der Ringe* alle Länder von Mittel- und Außenland, aber insbesondere Mordor. In *Titanic* ist es das todgeweihte Schiff, in *Der Name der Rose* das monströse Franziskanerkloster, in *Harry Potter und der Stein der Weisen* das gespenstisch-labyrinthische Hogwarts, in *Matrix* die irrealen Matrixwelten, in *Jurassic Park* der archaisch-urtümliche Jurassic Park usw.

Im realen Übergangs- bzw. Initiationsritus ist dies das zweite Stadium der „Marginalität“ („Marge“) – eine Phase, die von spezifischen Ritualen begleitet ist, die das nun nicht mehr sozial eingebundene Individuum schützen sollen, da es sich sozusagen, ausgeliefert in einem Niemandsland, zwischen zwei Identitäten befindet. Betreut wird der Initiand während dieser schwierigen Phase von einem Initiationsleiter (Priester, Schamane, Mediziner, Gelehrter, Therapeut etc.). In der filmischen *Reise des Helden* übernimmt diese Funktion der Archetypus des „Mentors“, der dem Helden in entscheidenden Situationen beisteht und ihn hilfreich begleitet. Klassische Heldenmentoren sind beispielsweise Obi-Wan Kenobi und später der erleuchtete Jedi-Ritter-Ausbilder Meister Yoda in *Krieg der Sterne*, Gandalf, der Zauberer in *Der Herr der Ringe*, Proximo in *Gladiator*, der Bibliothekar und Schriftkundige Rupert Giles in der Serie *Buffy – Im Bann der Dämonen*, Morpheus in *Matrix*, aber auch Hannibal Lecter in *Das Schweigen der Lämmer*, Serge Merlin, der Mann mit den Glasknochen, in *Die fabelhafte Welt der Amélie*, Jack Dawson, der junge Künstler und Liebhaber von Rose, in *Titanic*.

In früheren Zeiten und in manchen Kulturen heute noch ging bzw. geht speziell der Übergang vom kindlichen zum Erwachsenenstatus zuweilen mit äußerst drastischen Ritualen einher, von denen Schlafentzug, Nacktheit, Fasten, besondere Haartracht, das Nächtigen in einer Höhle weitab vom Heimatdorf, die rituelle Tatuierung, das Durchbohren der Ohrfläppchen, Nasenwände oder Lippen, das erstmalige Erlegen und Ausweiden eines Tieres oder der mit Lianen (!) durchgeführte Bungee-Sprung von einem bis zu 30 Meter hohen Turm auf der pa-

zifischen Insel Vanuatu zu den vergleichsweise harmloseren gehören. Es ist zu beachten, dass die hier beschriebenen Übergangsriten das Ende einer „sozialen Pubertät“ markieren, die nicht mit der biologischen Pubertät zusammenfallen muss.

Solchen teilweise heute noch praktizierten und gelegentlich urtümlich-barbarischen Initiationsriten steht der moderne, aufgeklärte und „zivilisierte“ Bürger der Ersten Welt schockiert bis kopfschüttelnd gegenüber. Neuere Forschungsansätze gehen davon aus, dass der soziale Sinn des gemeinschaftlichen Erlebens von Schrecken, Schmerz und Leid oder des gemeinsamen Schauens von Außergewöhnlichem und Unheimlichem eine gemeinschaftsstiftende Erfahrung ist, die die beteiligten Personen besonders stark aneinander bindet.¹¹ Solch eine gemeinschaftsstiftende Funktion mag auch ein Grund für das bei einigen Jugendlichen beliebte gemeinschaftliche und oft „ritualisierte“ Anschauen von extrem brutalen Horror- und Splatterfilmen sein.¹²

Gerade die Drastik des Übergangs- und Initiationsritus macht dem Initianden (und der Gesellschaft) unmissverständlich deutlich, dass nun etwas mit ihm geschieht, was nicht mehr rückgängig zu machen ist. Sein Status vor und nach dem Ritus ist so wohl definiert, es gibt keinerlei Unsicherheiten darüber. Auch in den postmodernen und säkularisierten Industriegesellschaften der Ersten Welt besteht vermutlich das Bedürfnis junger Menschen nach Klarheit darüber, was ihre soziale Rolle genau ist und was von ihnen gesellschaftlich erwartet wird. Es gibt allerdings keine Instanzen mehr, die dies in aller Deutlichkeit und für alle verbindlich festlegen könnten. Dadurch werden Prozesse der Identitätsfindung wesentlich komplizierter und langwieriger, während das starke Bedürfnis nach klaren Strukturen mehr oder weniger ungestillt bestehen bleibt.

Der Neophyt oder Initiand durchlebt während der Übergangs- oder Initiationsrituale existentielle Grenzerfahrungen. Der Existenzphilosoph Karl Jaspers betont die Bedeutung der „Grenzsituation“ im Leben des Menschen. Im Erfahren von Tod, Leid, Kampf und Schuld, die mit dem endlichen Dasein des Menschen unvermeidlich verquickt sind, wird das Individuum an eine Grenze geführt, die ihm die Endlichkeit und Begrenztheit seines Lebens radikal vor Augen führt und damit unverdrängbar bewusst macht. In der Grenzsituation ist er aus-

11

Vgl. Microsoft Encarta Enzyklopädie 2001: Übergangsritus. Die während der verheerenden Jahrhundert-Flutkatastrophe im Jahre 2002 im Osten der Bundesrepublik beobachtbare, spontane und selbstlose Hilfsbereitschaft großer Teile der Bevölkerung, die über die übliche nachbarschaftliche Hilfsbereitschaft aus Mitleid weit hinausging, lässt den obigen Erklärungsansatz nicht ganz abwegig erscheinen.

12

Vgl. hierzu **Raschke, S.:** *Horror-Videos: Die Faszination Jugendlicher am Grauen*. Alfeld 1996, S. 36: „Der Stalkerfilm als soziales Ritual“ und den psychoanalytischen Erklärungsversuch der Rezeption von Stalkerfilmen auf S. 34f.

geliefert und nicht mehr selbstbestimmt handelndes Subjekt. Doch die Erfahrung der Ohnmacht, des Ausgeliefertseins verhilft auch dazu, sich seiner Möglichkeiten erst bewusst zu werden, sein Leben selbst gestalten zu können.

Vor diesem Hintergrund erscheint auch der Kick des Bungee-Springers wohl nur z. T. hormonell. Im Film teilt der Zuschauer über die Identifikation die Grenzerfahrungen des Helden. Es ist die fiktional abgemilderte Form des realen Bungee-Sprungs. Dabei ist das tatsächliche emotionale Durchleben von Angst und Ohnmacht zentral, denn ohne sie gibt es keine Grenzsituation und damit keine Bewusstseinsänderung im Sinne einer Bewusstseinsweiterung. In *Titanic* verliert Rose ihre erste wahre Liebe Jack Dawson unter tragischsten Umständen, kaum dass sie sie gefunden hat, und sie kann nichts dagegen tun. Dies ist sicherlich eine der schmerzlichsten Erfahrungen, die ein Mensch in seinem Leben machen kann. Der emotional beteiligte Zuschauer wird in eine schier unerträgliche Grenzsituation hineingeführt. Doch die Rahmenhandlung des Films zeigt auf, dass Rose nach Jacks Tod ein ganz und gar erfülltes Leben führt. Sie wird Schauspielerin und Pilotin, verliebt sich offenbar in einen anderen Mann, hat eine sie umsorgende Enkelin und wird – offensichtlich glücklich – sehr alt. Warum stürzt sie ihrem geliebten Jack nicht hinterher in die eiskalten Fluten, sondern lässt sich stattdessen, wenn auch in letzter Minute, retten? Das Jack gegenüber abgegebene Versprechen diesbezüglich scheint eine zu schwache Motivation. Die Geschichte einer großen Liebe, deren Ende darin besteht, dass beide umkommen, wird von den Zuschauern als traurig-schön empfunden. Das Schicksal der Rose de Witt Bukater ist darüber hinaus therapeutisch wertvoll. Erst durch die von ihr gemachte Grenzerfahrung lernt sie, was es bedeutet, ein eigenes (und nicht von den Wünschen der Mutter oder des Ehemanns bestimmtes) Leben zu führen. Sie wendet sich von dem ungeliebten, aber materielle Sicherheit versprechenden Caledon Hockley ab, obwohl die finanzielle Situation von Rose und ihrer Mutter heikel ist und es keine andere Möglichkeit zur gesellschaftlichen und finanziellen Absicherung zu geben scheint, als ihn zu heiraten. Stattdessen beginnt sie schon vor dem tragischen Ende Jacks, ein eigenes, selbstbestimmtes Leben zu führen. Auch wenn dem Zuschauer vieles hiervon nicht bewusst wird, spricht manches dafür, dass genau





diese innere Entwicklung der Heldin die Zuschauer emotional besonders ergreift und damit ein Grund für die phänomenalen und bislang unerreichten Besucherzahlen von *Titanic* ist. Vermutlich bewirkt dieses „therapeutische“ Element bei manchem Zuschauer in der Tat Reflexionsprozesse und ist grundsätzlich geeignet, positive Verhaltensänderungen zu initiieren.

Die Drastik und Radikalität des Statuswechsels im Übergangs- oder Initiationsritus wird extrem verdeutlicht durch den symbolischen Tod und eine Wiederauferstehung.

Die abschließende Integration in den neu erworbenen gesellschaftlichen Status wird schließlich markiert durch ein Aggregationsritual („Agrégation“). Dem entsprechen in der *Reise des Helden* die Stationen des „Rückwegs“, der „Auferstehung“ und der „Rückkehr des Helden“ in seine Welt als „Herr zweier Welten“, wie Campbell es ausdrückt. Doch nicht alle Helden müssen wie Neo in *Matrix* so martialisch von Kugeln durchsiebt sterben, bevor dieser wieder von den Toten aufersteht, um als jetzt erleuchteter „Auserwählter“ die Reste der Menschheit zu retten. Meist wird der Held nur in die Todesnähe geführt – wie Frodo Beutlin, der in *Der Herr der Ringe – Die Gefährten* gleich mehrfach dem Tod von der Schippe springen muss, oder Rose de Witt Bukater, die nach dem Untergang der *Titanic* erst im letzten Augenblick aus dem Eismeer gefischt wird usw. Oft gibt es für den klassischen Helden auch keine Wiederkehr in seine gewohnte Welt, wie in *Braveheart*, *Gladiator*, *Léon – Der Profi* u. v. a. m. Sie wiederauferstehen, um es mit einem Begriff des protestantischen Theologen Rudolf Bultmann auszudrücken, ins „Kerygma“, d. h. in der Botschaft, die sie der Welt hinterlassen. Der letzter Schrei von William Wallace unter der Folter der englischen Besatzer ist nicht ein Schrei des Schmerzes, sondern der nach Freiheit, stellvertretend für alle unterdrückten Völker, und der aufrechte, unbestechliche Tribun Maximus sorgt kurz vor seinem Tode für die Wiedereinführung des Senats, der quasidemokratischen Vertretung des römischen Volkes. Beide dürfen aber dennoch zu ihren Familien zurück, die im „Elysium“ bereits auf sie warten. In Liebesdramen wie *Pretty Woman*, *French Kiss*, *Was Frauen wollen*, *E-Mail für Dich* oder *Notting Hill* werden die Helden lediglich in scheinbar aussichtslose Situationen und verzweifelten Lagen geführt, die den Zuschauer befürchten lassen, dass sie die

Chancen ihres Lebens auslassen und damit ein erfülltes Leben verwirken.

In der Diktion der psychologisch motivierten Mythos- und Märchenforschung faszinieren das Heldenepos, der Mythos und das Märchen vor allem deshalb, weil in ihnen eine archetypische Symbolik am Werk ist, die die Widrigkeiten und Nöte eines jeden Menschen, der – eine frühere psychische Entwicklungsphase hinter sich lassend – nun eine neue Reifestufe zu erreichen sucht, in symbolisch-verkleideter Form thematisiert. Sie zeigt in verschlüsselter Form exemplarisch auf, welche seelischen Antriebskräfte nötig und zu mobilisieren sind, um diese Aufgabe bewältigen zu können. Über all dem schwebt die unablässige Frage nach dem Sinn und der eigenen Rolle im Gefüge der Welt und in der Ordnung des Kosmos. In Filmen wie *2001 – Odyssee im Weltraum*, *Unheimliche Begegnung der dritten Art*, *Im Rausch der Tiefe*, *Contact*, *A. I.*, *Matrix* u. v. a. m. findet solche Suche nach dem Sinn ihren überdeutlichen Niederschlag.

Manchem mag sich in diesem Zusammenhang nun mit Nachdruck die Frage nach der Bedeutung der künstlerischen Qualität stellen – ein Kriterium immerhin, welches der Jugendschutzprüfer gelegentlich ebenfalls zu berücksichtigen hat, vorausgesetzt, genügend „sachverständige“ Stimmen wollen einem Film den Status als „Kunstwerk“ zuerkennen. Ist umgekehrt vielleicht gerade dieser offenbar viel beachtete, ominöse Schematismus der „Reise des Helden“ dafür verantwortlich, dass Hollywood-Produktionen oft über jede Schmerzgrenze hinaus flach und klischeehaft, rührselig und larmoyant wirken? Dies ist tatsächlich nicht ganz von der Hand zu weisen. So ist das anrühige Happy End nicht nur präferierter Ausgang im mündlich und literarisch überlieferten Märchen, sondern auch in der filmischen Heldenreise. Entweder als glückliche Eheschließung nach bestandenen Prüfungen oder aber – falls der Held zu Tode kommt – wenigstens als tragisch-glücklicher Ausgang: Wie im Falle des Tribun Maximus, der sterbend den ihm von Marc Aurel erteilten Auftrag doch noch erfüllt und die Dinge in Rom in Ordnung bringt, bevor sich seine kleinbürgerliche Sehnsucht zumindest im Jenseits erfüllt, zusammen mit Frau und Sohn als ewiger Bauer die Felder seines spanischen Landguts zu bestellen. Ein ganz ähnliches kleines Glück am Ende ihrer Fahrt finden der Schotte William Wallace, der aufrechte Demokrat Benjamin Martin u. v. a. m. Ein solches Ende ist

banal und tief zugleich – trivial in seiner ewigen Wiederkehr und geradezu konservativ anmutenden Verehrung des einfachen, ehelichen und familiären Glücks, tief aber als archetypisches Sinnbild für die Erreichung eines selbstgewissen Zustands innerer Ruhe und glücklicher Geborgenheit.

Das Massenpublikum favorisiert sehr stark die filmische Aktion und die Gefühlsevozierung – Letzteres ein Bedürfnis, welches dem kritischen Cineasten zutiefst suspekt ist, ob das traurig-schöne Ende in *Titanic* (der Tod Jack Dawsons und der Wurf des kostbaren Juwels ins Meer) nun aufgesetzt-rührselig ist oder nicht. Es scheint, dass derjenige, der seine Tränen vergießt und innerlich bewegt das Kino verlässt, mehr für sein Eintrittsgeld erhalten hat als jener feinsinnige Kritiker, der sich über solche Gefühlswallung allenfalls ärgert und dem es einigermassen gut gelingt, die Fassung zu wahren (freilich oft nur, um dem eigenen Anspruch gerecht zu werden). Fehl am Platze – zumindest für die jugendschützerische Filmbegutachtung – ist jede Art von intellektueller Überheblichkeit gegenüber den massenwirksamen Blockbuster-Filmen. Für den Jugendschutz muss es vielmehr darum gehen, die Gründe für die Massenwirksamkeit mancher Filme zu verstehen.

Markus Gaitzsch ist stellvertretender Leiter der Abteilung Jugendschutz & Programmberatung der ProSieben Television und unterrichtet an der Universität Mannheim.

Teil 2 *Das Drehbuch zum Film* folgt in *tv diskurs* 28.