

Die Lust am Tragischen

DER AUTOR BEGREIFT KUNST VOR ALLEM ALS AUSDRUCK MENSCHLICHER ERFAHRUNG, NICHT ALS BOTSCHAFT ODER MITTEL ZUM ZWECK. ER PLÄDIERT FÜR DIE AUTONOMIE DES ÄSTHETISCHEN, AUCH IN DER LUST AN TRAGISCHEN GEGENSTÄNDEN. SKEPTISCH BEGEGNET ER DEN VERSUCHEN, GEWALT MORALISCH ODER KULTURELL ZU DOMESTIZIEREN. KULTUR WIRD IN DIESER PERSPEKTIVE IMMER AUCH WAHRGENOMMEN ALS ZWANGSINSTITUT. KUNST KANN DIESEN ZWANG UNVERZWECKT WAHRNEHMEN. SIE IST SOWOHL WERTKONFORM ALS AUCH WERTINDIFFERENT, NIEMALS ABER ÄSTHETISCH KONVENTIONELL.

Wolfgang Pross

Für den Historiker der ästhetischen Disziplinen hat die gegenwärtige Debatte um den Komplex „Gewalt“ ähnlich dubiose Aspekte wie die zwar etwas abflauende, aber immer noch virulente Diskussion um das Problem „Kunst und Pornographie“. Darstellungen ausgeübter wie erlittener Gewalt waren und sind unverzichtbare Bestandteile der intendierten ästhetischen Wirkung eines Sujets, ob diese sich nun in einer antiken Tragödie, einem Königsdrama Shakespeares, einer Märtyrerdarstellung aus christlichem Bereich, einem Roman des 19. Jahrhunderts oder in dem – vergleichbar jungen, aber einflußreich gewordenen – Medium des Films präsentieren. Alle Affekte des Tragischen sind unverzichtbar mit Themen oder Repräsentationen verbunden, die die Lust an dem wecken, was die Betrachtenden selbst nie zu erfahren wünschen, und eine „politisch korrekte“ Interpretation des *König Lear* ist ebensowenig möglich, wie sich kinderfreundliche Versionen von Hitchcocks *Psycho* und Polanskis *Ekel* herstellen liessen, es sei denn mit *Miss Piggy* und *Kermit* in den Hauptrollen.

Dies soll nun nicht heißen, dass alles, was den Anspruch auf den auratischen Terminus Kunst erhebt, von vornherein der Reflexion über die gewählten Stoffe entzogen ist. Der Schluss, die Produzenten von Kunst spiegelten in ihrer Sujetwahl nur die in der Realität herrschende Gewalt, ist insofern zirkulär, als er meist nur dürrt das Syndrom des »Trittbrettfahrens« auf dem Zug einer aktuellen Thematik bemäntelt, wobei die ästhetisch-formalen Ansprüche am schnellsten auf der Strecke zu bleiben drohen. Und es ist andererseits wiederum banal und gefährlich, die Darstellung von Gewaltakten auf der Bühne, in Kunstwerken oder Filmen zur kausalen Ursache realer Gewalttaten zu machen, selbst wenn sich Fälle von Nachahmungstäterschaften in der Umsetzung eines künstlerischen Vorbildes feststellen lassen. Das Problem ist weder mit absoluten Kunstnormen – und wer würde diese formulieren sollen? – noch mit der Festsetzung von Rechtsnormen für diejenigen, die Kunst produzieren, zu bewältigen. Die Opposition von „Freiheit“ der Kunst auf der einen und ihrer juristisch sanktionierten Begrenzung in „gesellschaftlichem Interesse“ auf der

Darstellungen von Gewalt machen wesentlich die intendierte Wirkung eines Sujets aus

Der Gegensatz zwischen Freiheit der Kunst und ihrer Begrenzung in gesellschaftlichem Interesse behindert die Aufarbeitung von Gewalt

Akzent: Gewalt und Gewalt

anderen Seite stellen in jedem Fall eine unbefriedigende Alternative dar, zumal an die Stelle der notwendigen Diskussion des Gewaltphänomens und seiner Entstehung innerhalb der Gesellschaft ein Konkurrenzkampf getreten ist, in dem es eher um die Durchsetzung partikulärer weltanschaulicher Interessen in Form von Verboten geht als um eine Aufarbeitung des Problems.

Soweit sich diese Diskussion im Bereich ästhetischer Argumente bewegt, scheinen mir zwei Gesichtspunkte von Bedeutung: Es bedarf zunächst eines historischen Rückblicks, gewissermaßen einer „Archäologie“ des „Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (Schiller) und seiner Theorie. Denn das Verhältnis der Darstellung von Gewalt und dem Effekt, den sie ausübt, ist durchaus wandelbar und insofern nicht durch Rekurs auf scheinbar überzeitliche Normen – welcher Provenienz auch immer – zu bewältigen. Zweitens bedarf es eines Modells, in dem Werk und Rezeption nicht in einer kausalen Abhängigkeit voneinander betrachtet werden, sondern in dem der situative Kontext als entscheidend für den Umgang mit Kunst und den Gebrauch, der den Werken widerfährt, hervortreten kann. Hier wäre zudem eine kritische Analyse der Situation des Künstlers und der zwischen den Produzierenden und dem Publikum vermittelnden Medien der Information und Kritik notwendig, die den Prozess der Rezeption steuern; so wären z. B. Salman Rushdies *Satanische Verse* für die fanatisierten Massen der islamischen Welt ohne die Propagandafunktion der intellektuellen religiösen Führer vollkommen belanglos, ebenso wie Botho Strauss' *Anschwellender Bocksgesang* für die Skinheads der Bundesrepublik ohne diejenige der rechtsorientierten Publizistik. Die folgenden knappen Bemerkungen vermögen das Problem nur zu skizzieren.

Für den Umgang mit der Kunst ist der situative Kontext massgebend

ANFÄNGE DES „VERGNÜGENS AN TRAGISCHEN GEGENSTÄNDEN“

Zur „Archäologie“ des Problems „Ästhetik und Gewalt“ ist eine These zu formulieren: Das Problem konstituiert sich in einem Zeitraum von etwa 1750 bis 1850, in dem zwei kausal vollkommen getrennte Entwicklungen zu beobachten sind: Die Verdrängung der Ausübung der Gewalt des Staates aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit und die Entwicklung einer ästhetischen Theorie der Identifikation des Betrachters mit den dargestellten Figuren. Der Ausgrenzung der öffentlichen Gewalt korrespondiert ein Prozess ihrer ästhetischen Interiorisierung, die Produkt einer differenzierenden Untersuchung des Phänomens der ästhetischen Lust ist. Konzentrationspunkte, an denen die Ausübung staatlicher Gewalt ins Rampenlicht der Öffentlichkeit trat, waren die Hinrichtungen der Straftäter, bis in die Spätzeit des *Ancien Régime* meist begleitet von den gesetzlich vorgeschriebenen Torturen, die der Ausführung des eigentlichen Todesurteils vorauszu-gehen hatten. Die Implikationen dieses Verfahrens hat Michel Foucault 1975 in seinem Buch *Surveiller et punir* dargestellt.¹ Folter und Tötung eines Menschen vor den Augen einer Menschenmenge spiegelten das Grässliche der Tat am Körper des nun zum Opfer gewordenen Täters. Sie waren zugleich Demonstration der Macht der souveränen Herrschaft, der die schaulustige Menschenmenge durch ihre Anwesenheit akklamierte. Dieser Form der Selbstrepräsentation der Macht auf der Richtstätte steht jedoch symmetrisch eine ästhetische Selbstrepräsentation des Herrschers auf der klassischen französischen Bühne gegenüber, in der eisern das Gesetz gilt, das „ensangler la scene“ – ein Blutvergiessen auf offener Bühne – zu vermeiden. Am 2. März 1757 wird jene spektakuläre Hinrichtung von Damiens, dem Attentäter auf den „vielgeliebten“ König Louis XV vollzogen,² im gleichen Jahr die Aufführung der *Iphigénie en Tauride* von Guimond de La Touche – Vorbild für Goethes *Iphigenie auf Tauris* – untersagt, weil die Ermordung des Skythenkönigs Thoas durch Pylades das ästhetische Decorum verletzt.³ Im Jahr 1758 erscheint Rousseaus *Lettre sur les spectacles*, die die ästhetischen Konventionen des höfischen Theaters ablehnt und das einzige, dem Volk dienliche „Schauspiel“ in den öffentlichen Festen sieht, in denen sich dieses, Akteur und Zuschauer zugleich, selbst repräsentiert. Dieses Postulat ist Ausdruck eines Mentalitätswandels, der sich in seinen Folgen sozialgeschichtlich belegen lässt: In den späten Jahren des *Ancien Régime* geraten die öffentlichen Hinrichtungen immer stärker zu Huldigungen an das Opfer

Im Ancien Régime wurde die Ausübung der staatlichen Gewalt öffentlich vorgeführt, ihre Darstellung auf der Bühne war verboten

der staatlichen Gewalt, die als illegal begriffen wird. Bei der Hinrichtung des Raubmörders Jonas in Leipzig 1790 schmücken „zarte Frauenhände“ das Hinrichtungsinstrument – das Rad – mit Blumen, und am Fuss der Hinrichtungsstätte findet sich ein Zettel mit der Aufschrift „Ruhe sanft, guter Jonas!“, wie sich der Gutachter in dem durch Büchner historisch berühmt gewordenen Fall des Mörders Johann Christian Woyzeck, der Hofrat Clarus, noch 1824 erinnert.⁴

Die Forderung nach Milderung der Strafen, erhob vor allem der italienische Aufklärer Cesare Beccaria in seinem Werk *Dei delitti e delle pene* (1763). Nach den Affären um die beiden Justizopfer Calas und Sirven unterstützte auch Voltaire diese Auffassung. Und sie zeitigte tatsächlich Erfolge: in der Abschaffung der *Carolina* – der *Peinlichen Hals- und Gerichtsordnung* Kaiser Karls V. – durch Maria Theresia und Joseph II. und in der Abschaffung der Folter in Preussen unter Friedrich II. Aber während sich der Prozess der Sekretierung der Todesstrafe – bis zu ihrer Ausführung unter dem Ausschluss der Öffentlichkeit, so in England um 1840 – vollzog, etablierte sich auf der Bühne die Darstellung der Gewalt im Namen der Forderung der Identifikation von Bühnenfigur und Betrachter. 1772 erfolgte die Uraufführung von Lessings *Emilia Galotti*, in deren Schlusszene der Vater seine Tochter ersticht, um sie vor der Schande der Entehrung durch den aristokratischen Verführer zu retten – in flagranter Verletzung der Norm der französischen Tragödie. Nun hat gerade dieser Autor an der seit dem frühen 18. Jahrhundert geführten Debatte um die Natur der „ästhetischen Lust“⁵ intensiv teilgenommen, und in seinen dramaturgischen Schriften die ästhetischen Affekte genau zu sondern versucht. Es gibt auf der einen Seite für Lessing die Kategorien „Schauer“, „Schrecken“ und „Jammer“ beim Anblick von Gewalt; aber sie sind für ihn Emotionen, die das eigentliche ästhetische Vergnügen beeinträchtigen, wenn sie durch Darstellungen erregt werden, in denen die Gewalt nicht in einem Kontext eines geordneten Weltbildes dargestellt wird. Anlässlich einer deutschen – gegenüber der Brutalität der Vorlage beträchtlich gemilderten – Version von Shakespeares Drama *Richard III* schreibt Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie*:

„Was ist es für eine fremde herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid für diese Personen mischt? die da macht, daß ich mir dieses Mitleid ersparen zu können wünsche? Das wünsche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht; ich verweile gern dabei; und danke dem Dichter für eine so süße Qual.“⁶

Die „ästhetische Lust“ wird bei dem Theoretiker Lessing eingeschlossen in ein Schema, das die Realität grausamer Ereignisse im Verweis auf eine höhere Ordnung kompensiert und zugleich zu einer auf den Betrachtenden selbst bezogenen Kategorie des „Mitleids“ gerinnt. Der Praktiker Lessing überholt mit dem Schluss seiner *Emilia Galotti* jedoch seine Theorie, wie ein bedeutsames Dokument der Rezeption bestätigt: Zwei Jahre später liegt bei der Szene von Werthers Selbstmord Lessings Stück „aufgeschlagen auf seinem Pult“, Verweis Goethes auf eine Konzeption des Ästhetischen, die allem Gesellschaftlichen gegenüber provozierend indifferent bleibt. Damit tritt der kontrollierten „Lust am Tragischen“ bereits hier ein Gegenmodell entgegen, in dem die ungemilderte und ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Werte vorgenommene künstlerische Darstellung auf eine Rezeption zielt, die im blossen befreiten Affekt besteht: Das Tragische, Hässliche, Gewaltsame und aus ethischer Perspektive Böse entwickelt in seiner ungeminderten Naturwahrheit im Rezipienten eine kathartische und nicht zielgerichtete Funktion, die nur durch den heftigsten Reiz der ästhetischen Wahrnehmung erzwungen werden kann. Dies bedingt eine „Interiorisierung“ von Sujets, die gerade durch die Provokation ihre Akzeptanz suchen.

Dieser Vorgang der Ausdifferenzierung der „ästhetischen Lust“ konstituiert die heute noch funktionierende Alternative zwischen wertgebundenen und wertindifferenten Emotionen, zwischen deren Polen sich die Debatte um die Grenzen des ästhetisch Erlaubten bewegt. Und je stärker die nun entstehende bürgerliche Gesellschaft in die Schranken neuer Konventionen eingeschlossen und dieses Faktum in den ästhetischen Programmen des 19. Jahrhunderts bestätigt wird, desto

In der Krise des Ancien Régimes wurden öffentliche Hinrichtungen zu Huldigungen des Opfers

Die Darstellung der Gewalt auf der Bühne korrespondierte mit der Verheimlichung (Sekretierung) staatlicher Gewalt

Lust am Tragischen: von ihrer moralischen Einordnung zur Befreiung

Akzent: Gewalt und Gewalt

obsessiver suchen Kunst und Literatur nach Sujets, die diese wieder in Frage stellen. Der Schriftsteller Charles Dickens reiste in den letzten Jahren seines Lebens zwischen 1860 und 1870 durch Amerika und England, wo er Kurzversionen und Textausschnitte seiner berühmtesten – nicht seiner besten – Werke vortrug. Diese Tournées wurden professionell organisiert und durch Werbefeldzüge vorbereitet. Die Stimmung wurde mit allen Mitteln der damals zur Verfügung stehenden Medien angeheizt. Höhepunkt der Darbietung Dickens' war die Verlesung des Mordes an der Prostituierten Nancy durch den Dieb Bill Sikes aus den Schlusskapiteln des für den Autor bereits 30 Jahre zurückliegenden Romans *Oliver Twist*. (1838). Dickens selbst berichtet über die Reaktion seines Publikums auf einer Lesetournee durch die englische Provinz (1869):

„Heute habe ich den bisher besten 'Mord' geleistet! Wir hatten in Clifton eine förmliche Kettenreaktion von Ohnmachten, und dabei hatten wir das Lokal noch nicht einmal sonderlich überheizt – ich glaube, man hat im Ganzen zwischen 20 und 30 Damen, steif und verkrampft, aus dem Saal tragen müssen: ich bekam allmählich fast Lust zum Lachen!“⁷

Dickens selbst, engagierter Moralist und Kritiker gesellschaftlicher Missstände, ist es auch, der als erster in seinem Roman *Bleak House* (1853) die Figur eines Detektivs entwirft und damit dem modernen Genre des Trivialromans zur Entstehung verhilft, mit dem das sozial Abseitige – die Darstellung des Verbrechens und seiner Aufdeckung – feste literarische Gestalt annimmt.

VERHÄLTNISS VON WERK UND REZEPTION

Das Verhältnis von Werk und Rezeption – zweiter Punkt dieser Darlegungen – ist jedoch nicht ohne den situativen Kontext zu betrachten. Goethe durfte sich kaum für die Hysterie und die Selbstmordserie verantwortlich fühlen, die sein Buch auslöste, so wie Maja Beutlers soeben in Zürich uraufgeführte *Lady Macbeth* kaum eine Verordnung zur Verkleinerung der Öltanks provozieren dürfte, um den Gattenmord zu erschweren. Der durch sein Buch *Von Caligari bis Hitler* bekannte Filmtheoretiker Siegfried Kracauer hat in einer bereits 1922 erschienenen Analyse des Gruppenverhaltens eine Skizze entworfen, die Licht auf das gestellte Problem wirft. Alles, was „Idee genannt werden kann, ist nach Kracauer in der sozialen Welt sozusagen ortlos, bis es sich in einer Gruppe verkörpert. Diese Gruppenbildung kann ganz unterschiedlich erfolgen: In einem Fall schließen sich Individuen zu einer Gruppe zusammen, die durch die Übereinstimmung partikulärer Züge, Interessen oder Ziele – ohne Aufhebung der übrigen differenten Charakteristika, die das Individuelle der Gruppenmitglieder ausmachen – ad hoc gebildet wird und auch wieder zerfällt. Bei einem anderen Gruppentypus wird die Idee, die die Voraussetzung zur Gruppenbildung darstellt, unter Ausschaltung aller übrigen persönlichen Züge der Gruppenmitglieder zu einem Phantom, dessen Verwirklichung das einzige Ziel der Gruppe bildet. Innerhalb einer solchen Gruppe gilt der Einzelne nur insofern, als er die Idee möglichst rein verkörpert, und von dem ehemaligen Individuum bleibt in der Gruppe nur ein „Teil-Ich“ übrig, „das gar nicht über die Bahn hinausdringen kann, die ihm durch die Idee vorgezeichnet ist“.⁸

Unter dieser Perspektive ist die Wirkung eines – in welchem Sinne auch ästhetisch zu nennenden – Werkes zu betrachten: Es ist möglich, dass es mit bereits vorhandenen Ideen assoziiert wird, die zur Bildung von Gruppen des einen oder anderen Typus führen, obwohl die beiden differenten Formen von Kunst, von denen die Rede war, in ihrer historischen Herleitung entweder den Charakter gesellschaftlicher Universalität oder ästhetischer Selbstreferenz besitzen und damit nicht partikuläre Zwecke intendieren. Zu fragen wäre dann, wieweit die Produzenten von Kunst sowohl eine solche Assoziation an Ideen anstreben, die partikuläre soziale Zwecke anvisieren bzw. wie weit sie sich bereits an solche Gruppen als Zielpublikum wenden, deren Mitglieder nur noch, zu „Teil-Ichs“ geworden, als Verkörperungen einer alles beherrschenden Idee fungieren. Ein solcher Nachweis ist, selbst in eklatanten Fällen, wie den Anbietungen Oswald Spenglers und Gottfried Benns bei den Nationalsozialisten, nur schwer zu führen; und die Wirkung der genannten Autoren

Kunst stellt Schranken der bürgerlichen Gesellschaft in Frage

In der Rezeption wird Kunst in Verbindung gebracht mit Ideen und Gruppen: offenen und autoritären

auf diese Zielgruppe war nicht festzustellen, wie die Distanzierung des Nationalsozialismus von Spengler und das Schreibverbot für Benn zeigen. Hier wäre zu diskutieren, was die Differenz zwischen der Situation des Künstlers und den Vermittlungsprozessen, an denen Intellektuelle – Exegeten vor allem – und die verbreitenden Medien beteiligt sind, tatsächlich bedeutet.

Für die Wirkung der Kunst sind Exegeten und Medien massgebend

Zunächst einmal bedarf es einer eindeutigen Scheidung zwischen Werk und Rezeption. Primär ist das Werk, ohne jede Rücksicht – selbst auf die inhaltliche Intention des Urhebers – Ausdruck oder Manifestation, nicht Mittel zu einem ihm heterogenen Zweck oder zur Botschaft einer Intentionalität, die sich problemlos entschlüsseln und in die Praxis umsetzen liesse. Das Werk enthält seine Intentionalität erst in einem Kontext: so in der Vermittlung durch Personen und Medien, die es zu einem Teil des öffentlichen und von Intentionen bestimmten Diskurses machen. Hier wie in der Frage des situativen Kontexts – das heisst in der gesellschaftlichen Umgebung, in der das Werk auftritt – liegt das eigentliche Problem, um die Frage nach der gesellschaftspolitischen Relevanz eines ästhetischen Werkes zu beantworten.

Einen noch grundsätzlicheren, nämlich kulturtheoretischen Aspekt haben der Psychologe Sigmund Freud in den Studien zum Wesen der Kultur und der Philosoph Walter Benjamin in einem Essay über das Problem der Gewalt hervorgehoben, zeitlich in unmittelbarer Nähe zu Kracauer. Dennoch stellt jede Form von Kultur selbst einen Akt von „Gewalt“ dar. Sie ist Unterdrückung der unbeschränkten natürlichen Freiheit des Individuums, seiner Triebe, Leidenschaften und Impulse zugunsten des Gemeinschaftslebens und seiner ritualisierten Formen. Für Sigmund Freud ist deshalb nichts natürlicher, als dass diese Triebunterdrückung zu einer „Wiederkehr des Verdrängten“ in den Formen des Unbewussten – des Traumes, der Neurose, der „Perversion“ – führt, in der sich damit eine Wiederherstellung des uneingeschränkten Trieblebens manifestiert. Gerade die Kunst steht für Freud, wie seine Studien zu einer Reihe von Künstlern (Leonardo da Vinci, Michelangelo, Goethe, Wilhelm Jensen) zeigen, in exemplarischer Nähe zu diesem Phänomen. Und Walter Benjamin hat in seinem um 1921 entstandenen Essay *Zur Kritik der Gewalt* auf einen bedeutsamen rechtsphilosophischen Aspekt hingewiesen, der sich – auch ausserhalb der ästhetischen Sphäre, aber in ihr ebenso deutlich wie in der Realität – manifestiert: Es gibt dieses Auftreten von Figuren, die als „grosse“ Rechtsbrecher die Bewunderung und sogar Sympathie der Menge auf sich ziehen, ob es sich nun um den Karl Moor aus Schillers *Räubern* oder die vom Kino glorifizierten Outlaws und Gangsterbosse handelt. „Gewalt“ darf, dem Verständnis des modernen Staates nach, einzig ein Monopol in den Händen seiner Institutionen sein. Allein ihr Auftreten ausserhalb der institutionalisierten Form genügt schon, diesen Monopolanspruch zu gefährden, „nicht, wie Benjamin schreibt, „durch die Zwecke, welche sie erstreben mag, sondern durch ihr bloßes Dasein ausserhalb des Rechts“. Dies sieht er eben in der Bewunderung für die stereotyp wiederkehrende Figur des Verbrechers bestätigt, als dessen Archetypus die Gestalt des Robin Hood gelten kann. In solchen Fällen „tritt also wirklich die Gewalt, welche das heutige Recht in allen Bezirken des Handelns dem einzelnen zu nehmen sucht, bedrohlich auf und erregt noch im Unterliegen die Sympathie der Menge gegen das Recht.“⁴⁹

Das Kunstwerk ist zuerst Ausdruck einer Erfahrung, soziale Zwecke sind sekundär

Jede Form von Kultur ist Gewalt in Form von Triebunterdrückung, was sich z. B. in der Bewunderung für Verbrechen äussert

Dieser Figurentypus gewinnt somit sein Faszinations- und Identifikationspotential aus der Illusion, es bestünde noch einmal die Möglichkeit, jenseits der Schranken der von Staat und Gesellschaft etablierten Gesetze sein „natürliches“ Recht in absoluter Freiheit auszuüben. Und sein Auftreten besagt damit eher etwas über den Zustand der Gesellschaft als über Qualität oder Intention des Werkes, das ihn darstellt. An dieser fundamentalen Problematik von Kultur als einem Zwangsinstitut lässt sich durch eine Ausdehnung des Gewaltmonopols auf den Bereich des Ästhetischen nichts ändern.

Was ist nun aus solchen Überlegungen für einen problematischen Fall wie den gegenwärtig so umstrittenen Film *Natural born killers* zu gewinnen? Auffällig ist an diesem Produkt der amerikanischen Unterhaltungsindustrie, dass es keineswegs den Anspruch der künstlerischen Innovation

Anwendung auf die Diskussion um „Natural born Killers“

Akzent: Gewalt und Gewalt

einlöst, von der der Regisseur in zahlreichen Interviews gesprochen hat. Wie in den Filmen der sechziger Jahre das Genre des Westerns sich in der Variation der üblichen Konventionen gefiel, indem der *bad guy* über den üblichen Helden zu triumphieren begann und die Wert- und Sympathieverteilung von den Bewahrern von Recht und Ordnung auf die *outlaws* überging, so verfährt Oliver Stone mit dem Thema des Sensations-Journalismus. Aus den Helden der Aufdeckung des *Watergate*-Skandals sind die Schurken dieses Films geworden, dessen Modellstruktur im übrigen von dem Vorbild *Bonnie and Clyde* geliefert wird. Hier ist, glaube ich, tatsächlich eine ästhetische Wertung möglich: Es kann unterschieden werden zwischen der kreativen *Fortentwicklung von Traditionen* in der Bildsprache und der Sujetbehandlung und der *Bestätigung von Konventionen*, die keinerlei Erneuerungspotential in formaler und inhaltlicher Hinsicht besitzt. Während im ersten Fall die Thematisierung von „Gewalt“ einen legitimen Ort haben könnte, dient sie in letzterem nur einem ausserästhetischen Zweck. So wie der Italo-Western sehr schnell in der neuen Form erstarrte und die scheinbare Abwandlung der Tradition sich wieder konventionalisierte (und kommerzialisierte), so beharrt dieser Film auf den Konventionen, einschliesslich – und hierin liegt ein Quentchen ungewollter Ironie – der Bestätigung der Ideologie von der „heilen Welt“ der amerikanischen Familie. Das Mörderpärchen, Elternfreuden entgegensehend, hat das Böse besiegt und macht sich auf in eine *brave new world*, um ein neues Leben zu beginnen. Ästhetischer Wert ist diesem Produkt einer Unterhaltungsmaschinerie deshalb nicht zuzubilligen. Aber ein Verbot wäre übertrieben. Die Mittel, mit denen dieser Film Aufsehen zu erregen versuchte, waren zu dürftig, und die Resonanz beim Publikum entsprach wohl kaum den Erwartungen. Und Mangel an Geschmack oder Talent fällt nicht in den Bereich der Zuständigkeit der Justiz.

Ästhetischer Wertunterschied: kreative Weiterentwicklung wiegt mehr als blosse Konvention

Anmerkungen:

- 1 Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/Main 1977
- 2 Ebd., S. 9-12
- 3 Vgl. dazu Wolfgang Proß, Die Konkurrenz von ästhetischem Wert und zivilem Ethos. Ein Beitrag zur Entstehung des Neoklassizismus. In : Roger Bauer (Hrsg., u.a.), Der theatralische Neoklassizismus - ein europäisches Phänomen? Bern u.a., 1986, S.64-126
- 4 Vgl. dazu den Abdruck der beiden Clarus-Gutachten zum historischen Fall Woyzeck in: Georg Büchner, Hist.-krit. Ausgabe, hrsg. von Werner R. Lehmann. München 1974², Bd.1, S. 488
- 5 Vgl. hierzu im Überblick Alberto Martino, Bd.I: Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-1780) Tübingen 1972; hierzu bes. Kapitel III Theorien der tragischen Lust, S. 146-185
- 6 Ebd., S. 300
- 7 Zitiert nach Arno Schmidts Essay über Charles Dickens TOM ALL ALONE'S - Bericht vom Nicht-Mörder. In: Arno Schmidt, Bargfelder Ausgabe . Werkgruppe II, Bd. 2. Zürich 1990, S. 367-401, hierzu S. 398
- 8 Kracauer, Siegfried: Die Gruppe als Ideenträger. In: Kracauer, Das Ornament der Masse. Frankfurt/Main 1977, S. 123-156; vgl. S. 132
- 9 Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt. Erstdruck in: Walter Benjamin, Angelus Novus. Ausgewählte Aufsätze 2. Frankfurt/Main 1966, S. 42-66; Zitat S. 46