

Akzent: Gewalt und Gewalt

Oedipus im Fernsehzimmer

ANALYTISCHE FILMBETRACHTUNG HILFT, MEDIENERFAHRUNGEN SPRACHLICH
ZU VERARBEITEN UND WIRD SO ZUR LEBENSHILFE.

Franz Derendinger

Ein Urschrei zerreisst die Stille des paläolithischen Morgens; triumphierend wirft der Hominide den Tierknochen in die Luft, mit dem er soeben den Anführer einer rivalisierenden Horde erschlagen hat. Die Kamera lässt uns der Keule folgen – bis ein Schnitt sie durch ein Raumschiff ersetzt, das – exakt in gleicher Form und Grösse – auf einer Umlaufbahn heranschwebt. Durch diese Montage verbindet Kubrick in seiner „*Space Odyssey 2001*“ das modernste Werkzeug mit dem primitivsten und betont dadurch, wie sehr unser technischer Verstand noch in der Steinzeit wurzelt – trotz all seiner Leistungen, die in Raumfahrt und Künstlicher Intelligenz gipfeln. Der Fortschritt ist ein äusserlicher geblieben, Hominisation noch nicht zur Humanisierung gediehen.

BACK TO THE STONE AGE

Eine vergleichbare Assoziation nimmt Peter Sloterdijk in seinem Aufsatz zur Metaphysik des Action-Kinos vor, wo er in all den „Sendboten der Gewalt“, die ballernd über den Screen jagen, Abkömmlinge der Horden-Seele erblickt, die ja entscheidend durch die nämlichen Aktivitäten geprägt wurde.¹ „Der moderne action-Film ist eine Gattung experimenteller Vor- und Frühgeschichtsschreibung, die mit den Mitteln avancierter Film-Technik die archäologischen Geheimnisse der Menschheit bearbeitet.“² Der Mensch konstituierte sich Sloterdijk zufolge als das Wesen, das zugleich die Fertigkeiten des Laufens und des Werfens erlangte und dem es darob gelang, einen Abstand zwischen sich und die übrige Natur zu legen. So wurde der Mensch zum „Distanztier“³, zum Abstandswesen schlechthin. „Weil Menschen als Läufer, Werfer und Schläger dem direkten Druck tierischer Konkurrenten erfolgreich ausweichen, wird aus ihnen die Gattung, die den Kopf hebt, ins Feld schaut und vor Wachheit zittert.“⁴

Soweit schmeichelt die Verbindung des zeitgenössischen Unterhaltungskinos mit der Mentalität fortgeschrittener Primaten durchaus beiden. Der „luxurierende Blick“⁵, der durch ein theoretisch gewordenes Feld streift, bewegt sich gleichermassen jenseits von nackter Angst wie von Beutegier; ihm eignet ein emanzipatorisches Moment, welches den Abstand um seiner selbst willen achtet und dementsprechend das, was jenseits dieses Abstands liegt, in seiner Andersartigkeit belässt. Gemeinhin werden die frühen Tierzeichnungen ja als Elemente eines Jagdzaubers gedeutet; die Distanz wurde also keineswegs nur durch Wurfgeschosse hergestellt, die ihr Ziel in der Regel terminieren, sondern ebenso durch magische Zeichen, welche dem Bezeichneten eine irreduzible Transzendenz einräumen.

Dem Menschen als Distanztier gelingt es, Abstand zwischen sich und die übrige Natur zu legen

Der „luxurierende Blick“ belässt das, was jenseits dieses Abstandes liegt, in seiner Andersartigkeit

Das Zeichen greift gerade nicht in der Art des Jägers zu; es vermittelt vielmehr eine Ahnung davon, dass sich das Totemtier, jenes höhere Wesen, das die Horde ernährt, deren Bannkreis letztlich entzieht. Dieses durchaus humane Moment der Menschwerdung verliert Sloterdijk aber bei seiner Metapher vom Distanzwesen bald einmal aus den Augen; in der Folge halbiert er das ursprüngliche Bild auf das des „artilleristischen Tiers“⁶, des „homo iactans“⁷, dem der Abstand nichts weiter bedeutet als einen defensiven Schutzgraben, den er beim Gegenangriff ganz selbstverständlich überschreitet. Anders wäre die Steinzeit Sloterdijks Vision des Action-Kinos wohl auch nicht kompatibel zu machen, jener Hölle eines fiktionalen Urdarms, worin „Schliessmuskelmänner“ sich „mittels analtechnischer Heissluftgeräte gegenseitig aus der Welt furzen“.⁸

Das Zeichen räumt dem Bezeichneten einen Freiraum ein

VOM WERFER ZUM BEWORFENEN

Und dennoch trifft Sloterdijk mit seinem Regressionsverdacht einen Nerv des aktuellen Unterhaltungskinos. Der Rückfall betrifft aber nicht primär die Filmhandlungen, so dümmlich die im einzelnen auch sein mögen; er führt noch viel weiter zurück - letztlich hinter die Hominisation überhaupt. Man braucht sich dazu den „alten Läufer und alten Werfer“⁹ bloss einmal anzusehen, wenn er vor der Leinwand oder vor einem Bildschirm hockt: mit aufgerissenen Augen, stumm, gebannt – vor allem aber ausserstande, etwas einzuwerfen gegen das Bombardement der Bilder, mit dem er zgedonnert wird. Nicht mehr Hominide, sondern viel eher einer jener weniger agilen Primaten, die den Trick mit dem Sprinten und Schmeissen nicht so recht kapieren wollten und in der Folge von Exemplaren des homo sapiens verspeist wurden. Gegenüber Film und Fernsehen ist dem „homo iactans“ die Wurfedistanz weitgehend abhanden gekommen – oder präziser: die Fähigkeit, den Abstand selber herzustellen, indem er auf das unmittelbar Wahrgenommene bewusst einen Sinn projiziert.

Gegenüber dem TV verlieren die Zuschauer die Wurfedistanz, gegen das Bombardement der Bilder können sie nichts einwerfen

Auf den Screens scheinen keine Totemtiere mehr auf, keine Zeichen, die auf eine Realität jenseits der Höhle verweisen. Weil die Zuschauer die Bilder grösstenteils positiv – das heisst die Oberfläche für das Ganze – nehmen, fehlt dem Unterhaltungskino heute in der Regel der Verweis über das selbstgenügsame Medium hinaus, der Bezug auf einen Sinn, der sich nicht im unvermittelt Sichtbaren erschöpft. Damit jedoch verfließen die laufenden Bilder zu einem semiotischen Brei, der stetig durch überreizte Wahrnehmungsapparate blubbert und diese verklebt.

Dem Unterhaltungskino fehlt der Bezug auf einen Sinn, der sich nicht im unvermittelt Sichtbaren erschöpft

Es entsteht etwas wie eine Medium-Konsument-Dyade, die partiell den primären Narzissmus ins Erwachsenenalter verlängert und so die kollektiv Infantilisierten von einer entscheidenden Kulturleistung entbindet: von der Bereitschaft, Trennung, Abstand bzw. Andersheit auszuhalten. Eine Regression findet statt, in der Tat, doch nicht in die anale Phase, wie Sloterdijk meint, sondern weiter zurück in die orale, zurück in die Ungeschiedenheit, als die der Säugling seine frühe Beziehung zur Mutter erlebt. Die grässliche Futterei, die heute bei den Überernährten zum Medienkonsum zwingend gehört, spricht diesbezüglich Bände.

Die Futterei mit Bildern führt zurück in die Ungeschiedenheit der oralen Phase

An diesem Rückfall weit hinters Paläolithikum sind nun allerdings nicht die modernen Medien an sich schuld und ebensowenig die durch sie vermittelten Geschichten, die eindeutig zu oft verteufelt werden. Die Ursachen dafür sind woanders zu finden: unter den ökonomischen und sozialen Bedingungen nämlich, unter denen wir die neuen Kommunikationstechniken benutzen. Diese Bedingungen allerdings sind weder gottgewollt noch naturgegeben. Zu fragen wäre somit, wo wir verantwortlich eingreifen können, um Gegensteuer zu geben.

Wie diese Abhängigkeit aufheben?

DIE DYADE - DER KOMMENTATOR - DAS SPIEGELEI

Sie bieten ein gern beschworenes und entsprechend abgenütztes Schauerbild: jene Erzieher, die ihre Sozialisationspflicht an Fernsehapparat und Gameboy delegiert haben. Wahrscheinlich kommt das – jedenfalls in krasser Form – viel seltener vor, als viele aufgeschreckte Medienpädagogen meinen. Aber unsere Gesellschaft im ganzen verhält sich in den Belangen der Medienerziehung in der Tat

Akzent: Gewalt und Gewalt

nicht viel anders als solch pflichtvergessene Erzeuger: Auf einen Grossteil ihrer Mitglieder lässt sie ein breites Band von Hightech-Medien los, ohne sie auch nur im geringsten darauf vorzubereiten. Die meisten lernen die Bildsprache, indem sie fernsehen oder das Kino besuchen; das bedeutet aber, sie erlernen sie niemals richtig; sie mögen den Bildern vordergründig wohl etwas abgewinnen, doch sind sie ausserstande, deren zweiten Sinn zu entschlüsseln, der sich erst aus ihrem Zusammenhang ergibt. Die Autodidakten der Bildsprache bleiben weitgehend der positiven Lektüre verhaftet, die nur sieht, was unmittelbar da ist, und insofern die Arbeit der Differenzierung verweigert. Fasziniert glotzen sie auf den Schirm, ohne das Geschehene in einem kritischen Spiegel zu brechen – das heisst eben Abstand dazu herstellen zu können.¹⁰ Das prädestiniert sie dazu, nimmersatt an der medialen Mega-Brust zu hängen, aus der immerfort der Fluss der Zeichen rinnt.

Autodidakten der Bildsprache bleiben der positiven Lektüre verhaftet

Was die kollektive Regression befördert, ist aber exakt der Umstand, dass jener Strom nie stockt; denn so hat es keiner nötig, je einmal Versagung auszuhalten. Das jedoch wäre die entscheidende Voraussetzung dafür, dass wir selbständige, erwachsene, freie Subjekte würden. Entsprechend gilt es, jene selige Zweisamkeit zu knacken, zu der die Medien mit ihren Konsumenten verschmelzen. Das Ei wäre in die Pfanne zu hauen, und zwar durch die Einführung eines dritten Pols: des Kommentators, der sich als realer Kommunikationspartner zwischen den Zuseher und die Bilderflut stellt. Als menschlicher Mitspieler würde er eine zweite Perspektive einführen, welche die Unmittelbarkeit der ersten in Frage stellt, ohne ihr allerdings gleich die Berechtigung abzuspochen. Die Diskussion um den Sinn des jeweils Gesehenen öffnet einen kommunikativen Raum, in dem eine doppelte Differenzierungsleistung möglich wird: Zuerst einmal schafft er den respektvollen Abstand zwischen zwei Partnern, die ihre Sichtweise geltend machen, zugleich jedoch die Einwürfe des andern ernst nehmen.

Die selige Zweisamkeit knacken, zu der die Medien mit ihren Konsumenten verschmelzen

Kommunikation bedeutet – im Gegensatz zum Konsum – Reibung, und exakt die Fähigkeit, solchen Widerstand zu ertragen, bildet dann die Basis für eine weitere Differenzierung: Das Eintreten in eine zweite Perspektive erschüttert nämlich prinzipiell das Ergebnis der ersten, der positiven Lektüre; der andere hat die gleiche Geschichte anders gesehen; das heisst nichts weniger, als dass deren Sinn offenbar nicht direkt von der Oberfläche abzulesen ist. Wer immer mit andern über eine Erzählung spricht, der macht die Erfahrung, dass Bedeutung nie unmittelbar vorliegt, sondern je standpunktgebundenen Interpretationen entspringt. Insofern hat die hermeneutische Differenzierung eine soziale zu ihrem Modell: Zur negativen Lektüre, zur bewussten Scheidung von Zeichen, Interpretation und Sinn ist nur in der Lage, wer über den realen kommunikativen Widerstand gelernt hat, Aufschub auszuhalten. Der Mensch als Abstandwesen konstituiert sich in erster Linie über den Respekt, den er dem Artgenossen und dessen fremder Perspektive entgegenbringt.

Im Gegensatz zum Konsum bedeutet Kommunikation Reibung

POLITISCH VERANTWORTETE MEDIENERZIEHUNG

Wünschbar wären gewiss Eltern, die gemeinsam mit ihren Kindern TV-Sendungen oder Videofilme besprechen; ideal solche, die ihnen sogar noch selber Geschichten erzählen. In der Tat stellt der Erzähler ja die Urform des Kommentators dar, weil er das Erzählen nicht als Einwegkommunikation betreibt, sondern Fragen und Einwänden bezüglich der Geschichte offen begegnen kann. Dieses Idyll dürfte jedoch real kaum häufiger vorkommen als das pure Gegenteil, die vollständige mediale Vernachlässigung der Kinder. Zu viele Eltern sind mit der entsprechenden Aufgabe ganz einfach überfordert, weil sie nämlich, was die Bildsprache betrifft, selber nie alphabetisiert worden sind. Wie sollen sie ihren Kindern Verständnishilfe bieten, wenn sie selbst dem Glimmer nicht viel mehr konsistente Information zu entnehmen vermögen als einem flackernden Kaminfeuer? Dass von den Medien selbst Hilfe kommen könnte, ist wohl kaum zu erwarten; die setzen jetzt im Zug der entfesselten Kommerzialisierung restlos auf jene Art von Lustprinzip, die darauf aus ist, jeder Anspannung aus dem Weg zu gehen. Im Kampf um Einschaltquoten ist es strikt untersagt, den Zuschauer durch Anstrengungen jedweder Art zu

Zur negativen Lektüre ist nur in der Lage, wer den Artgenossen und ihren Texten Respekt entgegenbringt

Eltern sind überfordert, weil sie die Bildsprache nicht gelernt haben

irritieren; vollends gilt es, die Erörterung – eben den Kommentar – zu meiden wie die Pest, weil das nur den Bilderfluss ins Stocken bringt.¹¹

Medien vermeiden
Irritationen des
Konsums

Die gesellschaftliche Institution, die derzeit in der Lage wäre, wenigstens ansatzweise eine Kultur des Kommentars zu vermitteln, das ist tatsächlich die Schule. Sie bietet sich zu diesem Zweck umso mehr an, als sie selbst ja eigentlich nichts anderes darstellt als den Initiationsrahmen zu einem spezifischen Medium, eben dem Buch bzw. unserer Lautschrift. Nun wird die Schule allerdings seit drei Jahrzehnten von Modernisierungsschüben aller Art geschüttelt; da wundert es wenig, wenn das pädagogische Personal es vorzieht, das Bett der altvertrauten Buchkultur zu hüten. Vielleicht hat jedoch die Krise, welche dieser ehrwürdigen Institution heute nachgesagt wird, gerade damit zu tun, dass sie sich aktuellen kulturellen Herausforderungen nicht genügend stellt; das beraubt sie nämlich der Möglichkeit, in der zeitgenössischen Medienlandschaft glaubwürdige Orientierungspunkte zu setzen. Und dennoch wird sich in unserer Gesellschaft schwerlich ein anderer Ort finden lassen, von dem aus die Medienwirkungen kommentiert und somit kritisch gebrochen werden könnten. Das Erlernen jener negativen Lektüre, die allein zu einem wirklichen Verständnis der Bildsprache führt, ist zudem an ein Mass von Arbeit geknüpft, das nur wenige freiwillig leisten. Deshalb müsste jene Arbeit eingebunden werden in die initiatorische Anstrengung, die eine Gesellschaft jedem ihrer Mitglieder ohnehin abverlangen muss, wenn sie Bestand haben will.

Schule als Initia-
tion in eine Kultur
des Kommentars,
der negativen
Lektüre

UNTERRICHTSPROJEKT(IL)E

Im Anschluss an diesen Beitrag sind zwei Unterrichtsprojekte dargestellt, und zwar in zwei alternativen Varianten; in der einen Version wurden sie schon mehrfach im berufsbegleitenden Unterricht für kaufmännische Lehrlinge eingesetzt, in der zweiten sind sie auf einen Schultyp ausgerichtet, bei dem für derartige Unterrichtseinheiten ein grosszügigerer Zeitrahmen zur Verfügung steht. Vielleicht mag die Filmauswahl erstaunen, handelt es sich doch um zwei Thriller, die schwächere Nervenkostüme beträchtlich strapazieren können. Diese Selektion basiert aber auf der Überlegung, dass man medienkundlichem Unterricht Filme zugrunde legen sollte, denen die Schüler spontan Interesse entgegenbringen, die sie sich also auch von selbst im Kino oder im Fernsehen anschauen würden. Greift man da zu hoch, so hilft nachher auch die analytische Aufarbeitung nicht weiter; schlimmer noch, die Schüler erleben die bewusste Auseinandersetzung mit Film als ein elitär-abgehobenes Prozedere, mit dem sie rein gar nichts am Hut haben. Auf der andern Seite jedoch macht für den Unterricht nur die Wahl von Filmen Sinn, die für eine vertiefende Interpretation etwas hergeben, aus denen sich also etwas herauslesen lässt, was der bloss konsumierende Blick nicht sieht. Ideal sind Werke, die hinter einer durchaus unterhaltenden Oberfläche das Feld der Sozialisation bzw. der Initiation thematisieren; denn so lassen sich am ehesten Brücken zum Alltag, zum Erleben der Schüler schlagen. Und da liegt sogar der entscheidende Motivations-effekt: Es stellt für viele Jugendliche nämlich eine grosse Überraschung dar, dass einer der Filme, die sie sonst gedankenlos reinziehen, einen wirklichen Bezug zu ihrem Leben aufweist.

Medienpädago-
gisch geeignet
sind vor allem un-
terhaltende Filme,
die einen ver-
schlüsselten Be-
zug zum Leben
der Jugendlichen
aufweisen

Ein entsprechendes Projekt liesse sich gerade mit Camerons „*Terminator 2*“ durchführen, da man in diesem Film durchaus mehr sehen kann als eine „Apotheose des phallischen Mannes“.¹² Der zurückgekehrte Cyborg zeigt sich dort ja gar nicht so anal-verstocket, wie Sloterdijk es darstellt; im Gegenteil, im Laufe der Handlung lernt er von seinem Schützling das menschliche Leben zu achten. Die Killer-Maschine gewinnt mehr und mehr humane Züge und opfert sich am Schluss sogar, um jenen Chip zu zerstören, der sie lenkt und der in der Zukunft eine apokalyptische Entwicklung ermöglichen würde. Der Automat bricht aus seiner artilleristisch-destruktiven Programmierung aus; er weigert sich schliesslich, weiterhin „Auslöschungszereemonien“ zu zelebrieren und immer aufs neue das „Vernichtungswunder der Horden-Menschheit“ zu vollbringen.¹³ Mag Arnold Schwarzenegger dieser Menschwerdung mimisch auch nicht gewachsen sein, mag Hollywood das alles der publikumswirksamen Action auch nur aufgeklatscht haben, das Moment einer inneren

„Terminator 2“:
der Held bricht
aus destruktiver
Programmierung
aus - er verzichtet

Akzent: Gewalt und Gewalt

Entwicklung – durchaus einer Humanisierung – ist in Camerons Streifen nicht zu übersehen, und es stellt überdies einen Anspruch, an dem der Film im ganzen zu messen wäre.

Wer hingegen Klassiker des Thrill bevorzugt, der ist mit Hitchcocks „*The Birds*“ bestens bedient; dies darum, weil jenes Werk punkto Tricktechnik und Spannungsaufbau mit neueren Produktionen einigermaßen mithält, während andere, thematisch ähnlich angelegte Filme des Meisters, zum Beispiel „*Psycho*“ oder „*Vertigo*“, auf ein jugendliches Publikum eher antiquiert wirken können. Zudem ist „*The Birds*“ natürlich wegen seiner ausserordentlich konsequenten und dichten Metaphorik bestens für eine aufdeckende, aufschlüsselnde Interpretation geeignet: Was hier zunächst als gänzlich sinnloses und grauenhaftes Geschehen erscheint, das unbegreiflich aggressive Verhalten der Vögel, steht durchwegs in Korrespondenz zu den Beziehungen zwischen den Hauptfiguren. Und da finden wir die typisch Hitchcocksche Variante des ödipalen Dreiecks vor: Ein Sohn ist im Begriff, sich von seiner Mutter zu lösen und wendet sich einer Frau zu. Die Vögel nun stehen als eine gedoppelte Metapher mit beiden Seiten dieses ambivalenten Prozesses in Verbindung: In der niedlichen Form jener „*Lovebirds*“, bei deren Beschaffung Mitch Melanie kennenlernt, korrespondieren sie mit der sich anbahnenden Liebe; in der aggressiv-zerstörerischen Ausprägung hingegen symbolisieren sie jene Emotionen, welche dieser Liebe entgegenstehen: die Eifersucht der Mutter auf der einen, die Schuldgefühle des Sohnes auf der andern Seite. Tatsächlich lässt sich durch minutiöse Analyse zeigen, dass die Intensität der Vogelangriffe genau in dem Mass zunimmt, wie sich die Beziehung zwischen Mitch und Melanie vertieft, und dass sie genau an dem Punkt aufhören, wo die Abnabelung von der Mutter endgültig vollzogen ist. Eine metaphorische Interpretation der Vögel macht also den äusserst rätselhaften Schluss des Films als gut getarntes Happy End durchsichtig; gerade das gibt ihr eine beträchtliche Überzeugungskraft. „*The Birds*“ ist eine eindringliche Studie über die Schwierigkeiten der Ablösung, die hier – im Gegensatz zu andern Filmen von Hitchcock – für einmal sogar gelingt; von der Besprechung dieses Werks her lassen sich in der Folge zwanglos lebenskundliche Fragen entwickeln, welche Jugendliche betreffen.

Unter den neueren Thrillern ragt ganz klar „*The Silence of the Lambs*“ (Jonathan Demme, 1991) hervor, jene äusserst komplexe Initiationsgeschichte, in deren Verlauf sich eine Frau vom fremdbestimmten Objekt zum selbstbestimmten Subjekt wandelt.¹⁴ Die Analyse dieser Story bringt hinter dem gruseligen Treiben von outrierten Psychopathen eine Reihe von raffinierten strukturellen Verdoppelungen zum Vorschein, die darauf angelegt sind, die Bedeutung des Inzestverbots darzulegen. Clarice kann zu einer eigenständigen Person nur heranwachsen in Beziehungen, worin der Partner einen gewissen Abstand nicht überschreitet. Subjekt werden bedeutet, Distanz aufrechterhalten zu können; erst wenn Clarice sich als ein solches Abstandswesen etabliert hat, wird sie zu echter Nähe fähig sein.

Alle diese drei Filmerzählungen haben letztlich dieselbe zentrale Kulturleistung zum Thema: Ob beim Terminator, der das Terminieren einstellt, ob bei Mitch Brenner, der einen Trennstrich gegenüber seiner Mutter zu ziehen hat, oder bei Hannibal Lecter, welcher seinen Appetit auf Clarice Starling zügelt: in allen Fällen geht es darum, einen Abstand – bzw. freudianischer formuliert: Unlust – zu verwinden. Alle drei Geschichten stellen letztlich eine Verzichtleistung als notwendige Voraussetzung für Freiheit dar und bringen sich so in denkbar schärfsten Gegensatz zum vorherrschenden Konsumkult, dem sie zugleich als Software dienen. In der Tiefe von Filmen, zu denen Jugendliche einen ganz unverkrampften Zugang haben, liesse sich so durch negative Lektüre eine Ethik des Nicht-Habens freilegen, zumindest jedenfalls in Umrissen. Von daher erstaunt es eigentlich schon, dass die Schule als Sozialisationsagentur sich solcher Juwelen nicht schon lange und ganz selbstverständlich bedient.

Wegen einer dichten Metaphorik eignet sich Hitchcocks „*The Birds*“ für die negative Lektüre

„*The Silence of the Lambs*“: Entwicklung einer Frau vom fremdbestimmten Objekt zum selbstbestimmten Subjekt

Hinter dem Verzicht als notwendige Voraussetzung zur Freiheit versteckt sich die Kritik am Konsumkult

NACH DEN GROSSEN ERZÄHLUNGEN: STORIES ALS MODELLE

Zum Eingang seines Films „*Hélas pour moi*“ (1993) lässt Jean-Luc Godard aus dem Off folgende Parabel erzählen: Der Vater des Vaters des Vaters kannte einen Ort im Wald, da ging er hin, wenn er eine schwere Aufgabe zu lösen hatte, entzündete ein Feuer, sprach ein Gebet und tat, was zu tun war. Den nachfolgenden Generationen sind nacheinander das Geheimnis des Feuermachens, der Wortlaut des Gebets und schliesslich die Kenntnis des Orts im Wald abhanden gekommen; aber wir können immerhin noch die Geschichte weitergeben.

Parabel vom Ende
der grossen
Erzählungen

Diese Parabel illustriert in gewisser Weise die postmoderne Rede vom Ende der grossen Erzählungen, also jener umfassenden Weltdeutungen, die eine allgemeinverbindliche Orientierung gewährten. Der Verlust solcher Rahmen bedeutet jedoch nicht das Ende der Orientierung schlechthin, auch das sagt jene Parabel aus; denn sie hält letztlich an der Möglichkeit von Sinnentwürfen fest, auch wenn sie deren Geltungsanspruch aufweicht, indem sie sie in den Bereich des Fiktionalen verweist. Aber es lassen sich in der Tat stets wieder neue heilige Orte, neue sinnstiftende Formeln und Rituale ausdenken – und das wird auch ständig getan: nämlich in all jenen Geschichten, die sich wahrhaft mit den Nöten der Zeitgenossen auseinandersetzen. Mag auch das Gewicht der grossen Erzählungen am Schwinden sein, es gibt dafür haufenweise kleine Stories, die auf ihren Prinzen warten, auf jemanden, der die Lust, die Phantasie und die Kompetenz besitzt, ihren verborgenen Sinn zu wecken.

Kleine Stories war-
ten darauf gelesen
zu werden

Anmerkungen:

- 1 Sloterdijk, Peter: Sendboten der Gewalt. Zur Metaphysik des Action-Kinos. Am Beispiel von James Camerons „Terminator 2“. In: Bilder der Gewalt. Hrsg. Andreas Rost. München/Frankfurt am Main. 1994. S. 13-32
- 2 Sloterdijk, ebd., S. 20
- 3 Ebd., S. 22
- 4 Ebd., S. 21
- 5 Ebd., S. 21
- 6 Ebd., S. 22
- 7 Ebd., S. 23
- 8 Ebd., S. 28
- 9 Ebd., S. 19
- 10 Die positive Lektüre nimmt das Abbild für die Sache und reagiert darauf wie auf einen Schlüsselreiz. Je nach der Konditionierung des Zuschauers können Bilder der Gewalt so Befriedigung oder Abscheu auslösen. Im Kino eignet den Bildern aber eine zweite Dimension des Sinns, die nicht in der Positivität des Sichbaren dingfest gemacht werden kann: Die Bedeutung eines Filmbildes wird wesentlich durch den Kontext mitbestimmt. Die negative Lektüre nun zielt darauf ab, diese kontextuelle Bedeutung freizulegen, die unter Umständen sogar im Gegensatz zum unmittelbar Wahrgenommenen stehen kann. Zum Unterschied von positiver und negativer Lektüre vgl. Franz Derendinger. Problematisches Spiel mit dem Feuer. In: ZOOM 12/94. S. 10-15
- 11 Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode; Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Übers. Reinhard Kaiser. Frankfurt am Main. 1985. Vgl. S. 179/80
- 12 Sloterdijk: Bilder der Gewalt. S. 27. Vgl. auch den Artikel von Marc Bodmer in ZOOM 20/91
- 13 Sloterdijk: S. 23
- 14 Vgl. dazu: Klaus Theweleit. Sirenschweigen, Polizistengesänge. Zu J. Demmes „Das Schweigen der Lämmer“. In: Bilder der Gewalt. Hrsg. Andreas Rost. München/ Frankfurt am Main. 1994. S. 35-68. Vgl. ebenso: Franz Derendinger. Problematisches Spiel mit dem Feuer. ZOOM 12/94

Akzent: Gewalt und Gewalt

Film im Unterricht: zwei Projekte

Franz Derendinger

Das Ziel jedes Filmunterrichts muss darin bestehen, den Schüler oder die Schülerin zu einer grundsätzlich fragenden Haltung zu bewegen; erst dadurch wird es ihm bzw. ihr nämlich möglich, dem Gesehenen gegenüber auf eine kritische Distanz zu gehen. Das Problematische der Konsumhaltung liegt ja exakt in der Weigerung, sich mit den vermittelten Inhalten auseinanderzusetzen und sie durch eine eigene Leistung wirklich anzueignen. Filme, die einfach reingezogen werden, bleiben den Konsumenten im Grunde fremd und gleichgültig; deshalb braucht es auch ständig neue. Demgegenüber ginge es darum, den Jugendlichen jene interpretatorische Dimension zu zeigen, über die sie in der Unterhaltung orientierende Sinnpotentiale freilegen und sich selbst ins Spiel bringen können.

Da viele Jugendliche heute das, was sie so sehen, kaum für Frage-würdig erachten, liegt es an uns, sie in der Unterrichtssituation in eine fragende Perspektive zu stellen. Entsprechend finden sich in den beiden vorgestellten Unterrichtsprojekten Arbeitsaufträge, die einzelnen Filmsequenzen zugeordnet sind. Die Fragen sollen die Aufmerksamkeit der Schüler schärfen bzw. lenken.

Problematisch an der Konsumhaltung ist ihre Weigerung zur Auseinandersetzung

Fragende Perspektive schärft Aufmerksamkeit der Schüler

SEGMENTIERUNG VON ALFRED HITCHCOCKS „THE BIRDS“

Sequenz 1: Min. 0 - Min. 23.30

In einer Vogelhandlung in San Francisco lernen sich Mitch und Melanie zufällig kennen. Mitch will dort Sperlingspapageien („Lovebirds“) kaufen, um sie seiner Schwester Cathy zum Geburtstag zu schenken. Im Moment sind jedoch keine erhältlich. Melanie gelingt es aber in der Folge, welche aufzutreiben, und damit sie Mitch wiedersieht, bringt sie die Vögel persönlich nach Bodega Bay, in jenes verschlafene Fischernest, wohin Mitch sich jeweils übers Wochenende zurückzieht.

Arbeitsaufgaben:

- 1) In welcher Szene tritt Hitchcock persönlich auf? Was spielt er für eine Rolle?
- 2) Merken Sie sich alle Szenen, in denen Vögel auftreten.
- 3) Worin besteht das Besondere der Vögel, die Mitch kaufen will?
- 4) Wie ist Melanie Daniels in dieser Einleitung des Films charakterisiert? Was wissen Sie jetzt bereits über diese Frau?
- 5) Wie reagiert Melanie auf das Zusammentreffen mit Mitch? Warum bringt sie die Sperlingspapageien nach Bodega Bay?

Sequenz 2: Min 23.30 - Min. 43.00

Nachdem sie die Zwergpapageien abgegeben hat, wird Melanie von einer Möwe angegriffen und leicht verletzt. Mitch, der sie in einem Restaurant verarztet, lädt sie zum Nachtessen ein, und sie lernt seine Mutter Lydia kennen, die sich ihr gegenüber sehr reserviert verhält. Melanie beschliesst, über Nacht zu bleiben. Sie findet Unterkunft bei Annie Hayworth, der Lehrerin des Dörfchens, die einmal Mitchs Geliebte war und ihn nicht vergessen kann.

- 1) Was passiert genau, unmittelbar bevor die Möwe auf Melanie herabsticht?
- 2) Wie verhält sich Mitchs Mutter gegenüber Melanie?
- 3) Mitch „verhört“ Melanie, während er sie verbindet. Was behauptet er da? Sieht er die Dinge richtig?
- 4) Was für eine übertragene Bedeutung hat das Zwergpapageienpärchen?
- 5) Was versucht die Mutter im Gespräch mit ihrem Sohn zu erreichen?
- 6) Was erfahren Sie über die Lehrerin? Was über die Beziehung zwischen Mitch und seiner Mutter?

Sequenz 3: Min. 43.00 - Min. 64.30

Als am folgenden Tag auf der Farm Cathys Geburtstag gefeiert wird, attackiert ein Möwenschwarm die Kinder. Nur kurze Zeit später dringen Vögel durch den Kamin in die Wohnstube der Brenners ein und richten eine beträchtliche Verwüstung an. Aber nun eskaliert der Schrecken erst recht: Ein benachbarter Farmer kommt nämlich unter mysteriösen Umständen ums Leben, wobei es ganz den Anschein macht, als ob Vögel ihn getötet hätten.

- 1) Was passiert, unmittelbar bevor eine Möwe gegen Annes Tür kracht?
- 2) Welche Szene geht dem Angriff auf die spielenden Kinder voraus?
- 3) Worüber unterhalten sich Mitch, Melanie und die Mutter, bevor die Vögel durch den Kamin kommen?
- 4) Welcher Umstand scheint die Attacken auszulösen? Als was können wir die Vögel jetzt verstehen?
- 5) Wie verhalten sich die drei Hauptfiguren jeweils während den Vogelangriffen?
- 6) Was fällt Ihnen auf, als die Mutter auf die Farm zurückkehrt, nachdem sie den toten Nachbarn gefunden hat?
- 7) Worin besteht das eigentliche Lebensproblem von Lydia Brenner?

Sequenz 4: Min. 64.30 - Min. 89.00

In dieser Sequenz stecken die tricktechnischen Höhepunkte des Films: Zuerst greift ein Krähenschwarm Cathys Schulklasse an, dann attackieren Möwenschwärme das Zentrum der Ortschaft. Während dieser Angriffe verliert auch Annie Hayworth das Leben, nachdem sie sich unvorsichtig aus dem Haus gewagt hat.

- 1) Ist der benachbarte Farmer zweifelsfrei von Vögeln getötet worden? Warum ist diese Frage wichtig?
- 2) Was für einen Standpunkt vertritt die Vogelkundlerin, die sich im Restaurant aufhält? Für welche Grundeinstellung steht sie?
- 3) Achten Sie genau auf die angreifenden Vögel. Können Sie die verwendeten Tricks erkennen?
- 4) Wie können wir die kurze Szene verstehen, in der Melanie sich vor den Vögeln in eine Telefonkabine rettet?
- 5) Welcher Figur im Film ähnelt die hysterische Frau im Restaurant? In welchen Punkten ähnelt sie ihr?
- 6) Wer könnte das sonst aussprechen, was diese Frau zu Melanie sagt? Wem gehört eigentlich die Ohrfeige, die sie daraufhin einsteckt?
- 7) Sehen Sie einen Grund dafür, dass Hitchcock hier eine Figur parallel führt?
- 8) Warum muss ausgerechnet Annie sterben? Und wieso ist es jetzt eindeutig, dass sie von Vögeln umgebracht wurde?

Sequenz 5: Min. 89.00 - Min. 113.00

Melanie, Mitch, dessen Mutter und Cathy verbarrikadieren sich in der Folge im Farmhaus der Brenners, auf das die Vögel dann den eigentlichen Sturmangriff unternehmen. Nachdem dieser Angriff überstanden scheint und alle erschöpft eingeschlafen sind, hört Melanie ein Geräusch in einem Dachzimmer. Als sie nachschauen will, wird sie von eingedrungenen Vögeln attackiert und übel zugerichtet. Mitch will sie zu einem Arzt bringen;

Akzent: Gewalt und Gewalt

so flüchten die vier bei Tagesanbruch in Melanies Wagen in Richtung San Francisco. Es scheint offen, ob sie dem Unheil entrinnen können.

- 1) Was bedeutet es, dass sich der letzte grosse Angriff auf das Haus der Brenners richtet?
- 2) Wie verhalten sich die Hauptfiguren während des Sturms auf das Haus?
- 3) Wie sind die drei Hauptfiguren im Raum verteilt, wenn alle zugleich zu sehen sind?
- 4) Warum wird auch Melanie von den Vögeln angegriffen? Was hat es zu bedeuten, dass sie – im Gegensatz zu Annie – nicht ganz totgehackt wird?
- 5) Wie lässt sich der Umstand interpretieren, dass Cathy ihre „Lovebirds“ ins Auto mitnehmen darf?
- 6) Wie sieht zum Schluss das Verhältnis zwischen Lydia Brenner und Melanie aus? Woran ist das zu erkennen?
- 7) Wie können wir es verstehen, dass die Vögel zuletzt nicht mehr angreifen?
- 8) Wie würde dieser Film enden, wenn es sich dabei um eine konventionelle Hollywood-Produktion handelte?

SEGMENTIERUNG VON JONATHAN DEMMES „THE SILENCE OF THE LAMBS“

Sequenz 1: Min. 0.00 - Min 19.30

In den Staaten treibt ein Frauenmörder sein Unwesen, der seine Opfer partiell häutet. Jack Crawford, ein hoher FBI-Mann, vermutet, dass der inhaftierte kannibalische Psychiater Hannibal Lecter näheres weiss. So gibt er einer ehrgeizigen Polizeischülerin den Auftrag, den verrückten Psychiater zu interviewen, um auf diese Weise an Informationen über den Serienmörder heranzukommen.

Arbeitsaufträge:

- 1) Achten Sie auf die Schilder, an denen Clarice Starling auf ihrem Rundkurs vorbeiläuft. Was steht da?
- 2) Wie wird die Polizeischülerin Clarice Starling in dieser Exposition der Filmhandlung charakterisiert?
- 3) In welchen Szenen wird Clarice angemacht? Von wem und in welcher Weise?
- 4) Wie verhält Crawford sich gegenüber Clarice? Unterscheidet sich sein Verhalten von dem der anderen Männer? Inwiefern?
- 5) Welche Art von Beziehung baut der verrückte Dr. Lecter zu Clarice auf? Was fällt an dieser Figur auf?
- 6) Warum übernimmt Clarice Lecters Ansicht nach diesen Job? Hat er mit seiner Vermutung recht?
- 7) Was stellt die kurze Szene mit dem Polizisten und dem kleinen Mädchen dar? Warum steht sie gerade an dieser Stelle?
- 8) Welche Probleme der Hauptfigur werden in diesem Ausschnitt des Films angedeutet?

Sequenz 2: Min 19.30 - Min. 30.00

Clarice Starling löst ein Anagramm Lecters auf und stösst in der Folge auf eine Halle, in welcher der Menschenfresser seine Habseligkeiten eingelagert hat. Dort findet sie schliesslich einen abgetrennten und konservierten Männerkopf. Bei einem zweiten Treffen verspricht ihr Lecter seine Mithilfe, wenn ihm erleichterte Haftbedingungen in Aussicht gestellt werden.

- 1) Was hat Lecter mit seinem Zellennachbarn, dem „multiplen“ Mix, angestellt? Welches war das Motiv für sein Tun?
- 2) Welchen Frauentyp verkörpert Clarice? Wie ist sie – vor allem bei der Lagerhausszene – dargestellt?
- 3) Wovor soll Clarice sich nach dem Rat ihres Chefs hüten? Wie soll sie laut dessen Anweisungen mit Lecter umgehen?
- 4) In welchen Punkten verstösst Clarice beim zweiten Besuch gegen die Anweisungen Crawfords?

- 5) Was genau hatte Lecter mit der Person zu tun, deren Kopf Clarice im Lagerhaus findet? Wer hat diese Person (Benjamin Raspail) umgebracht?
- 6) Wie verhält Lecter sich hier Clarice gegenüber? Betreibt er eine besondere Form der Anmache, oder sehen Sie andere Hintergründe bzw. Motive?

Sequenz 3: Min. 30.00 - Min. 49.00

Der Frauenmörder schlägt ein weiteres Mal zu und entführt die Tochter einer Senatorin aus Tennessee. Unterdessen findet die Polizei in Virginia eine Mädchenleiche, welche vom FBI eindeutig als Opfer des Serienkillers identifiziert wird. Im Hals der Toten entdeckt Clarice die Puppe eines exotischen Falters.

- 1) Wo kommt es zu weiteren Konfrontationen zwischen Clarice und Männern?
- 2) Wie verhält Clarice sich im allgemeinen den Männern gegenüber? Sehen Sie dafür einen Grund?
- 3) Was bedeutet es, wie der Entführer ein Nachtsichtgerät zu haben? Was für eine Art von Beziehung ermöglicht ein solches Gerät?
- 4) Können Sie eine Beziehung herstellen zwischen dem Blick durch das Nachtsichtgerät und dem normalen männlichen Stielaugen-Blick?
- 5) Sie sehen in diesem Ausschnitt einen weiteren Flashback in die Kindheit von Clarice. Was stellt diese Szene dar?
- 6) Welche Form haben die gehäuteten Stellen am Rücken des Opfers aus Virginia?
- 7) Durch welches Mittel versucht die Mutter des entführten Mädchens den Killer vom Mord an ihrer Tochter abzuhalten?

Sequenz 4: Min. 49.00 - Min. 60.00

Clarice sucht Lecter nun ein drittes Mal auf und erwartet Aufklärung über den Falter. Aber Lecter gibt weitere Informationen nur bei einer Gegenleistung heraus: Er erwartet, dass Clarice ihm aus ihrem Leben erzählt.

- 1) Was ist ein Transvestit? Was ein Transsexueller?
- 2) Wofür ist der Schmetterling ein Symbol? Was ist das Besondere am Lebenslauf von Schmetterlingen?
- 3) Was wollte der Mörder eigentlich? Warum gibt das dem FBI eine Chance, ihn zu schnappen?
- 4) Welches war das schlimmste Kindheitserlebnis für Clarice? Was bedeutete dieses Ereignis für sie letztlich?
- 5) In welcher (sprachlichen) Form spricht der Killer seine Gefangene an? Zu welchem Zweck tut es das?
- 6) Achten Sie genau darauf, wie er auf das Betteln seines Opfers reagiert. Was sagt seine Reaktion über seine Gefühle aus?
- 7) Welcher Gegenstand wird bei der Unterredung zwischen Chilton und Lecter durch eine Zoomfahrt betont? Was können wir aus der Hervorhebung dieses Gegenstands schliessen?

Sequenz 5: Min. 60.00 - Min 72.00

Die Senatorin verspricht Lecter bessere Haftbedingungen für den Fall, dass ihre Tochter gerettet werden kann. In der Folge wird Lecter nach Memphis verlegt. Dort sucht ihn Clarice ein letztes Mal auf, und sie erzählt ihm von ihrem traumatischen Erlebnis mit den Schlachtlämmern, um den Namen des Mörders zu erfahren. Doch Lecter schweigt.

- 1) Was sucht Chilton bei der Übergabe Lecters in Memphis vergeblich? Wo ist jetzt wohl dieser Gegenstand?
- 2) Wovon spricht Lecter genau, als er der Senatorin gegenüber ausfällig wird? Welche Aussagen könnten Hinweise auf den Mörder enthalten?
- 3) Wofür ist das Lamm in unserer Kultur ein Symbol? Inwiefern ist in diesem Film auch Clarice ein Lamm?

Akzent: Gewalt und Gewalt

- 4) Warum ist Clarice das Schicksal der Lämmer derart nahe gegangen?
- 5) Wo liegt die Gemeinsamkeit zwischen ihrem Kindheitserlebnis und der aktuellen Situation? Sehen Sie auch Unterschiede?
- 6) Welche Rolle spielt Lecter in diesem Gespräch mit Clarice? Was bewirkt er dadurch bei ihr? Welche Bedeutung hat es für Clarice, wenn „die Lämmer schweigen“?
- 7) Warum sagt Lecter nicht einfach, wer der Mörder ist? Was bezweckt er damit?
- 8) Was drückt die kurze Berührung zwischen Lecter und Clarice beim Abschied aus?
- 9) Worin unterscheidet sich Lecters Verhalten gegenüber Clarice von dem der meisten anderen Männer? Würde er sie fressen, wenn er könnte?

Sequenz 6: Min. 72.00 - Min. 84.00

Lecter, nun wieder ganz Monster, überlistet seine Wächter und bricht aus seinem provisorischen Gefängnis aus.

- 1) Beachten Sie Lecters Zeichnungen: Welches Motiv ist auf dem zuoberst liegenden Bild dargestellt?
- 2) Womit genau öffnet Lecter seine Handschellen? Woher hat er diesen Gegenstand?
- 3) Welchen Titel trägt die Zeitschrift, die zum Vorschein kommt, als einer der Polizisten die Zeichnungen wegräumt?
- 4) Welche Musik, ist der ganzen Ausbruchsszene unterlegt? In welchem Verhältnis steht die Musik zu dem, was geschieht? Wie wirkt das auf Sie?
- 5) Durch welchen Trick gelangt Lecter aus dem Gebäude?
- 6) Woran erinnert der an den Gitterstäben aufgehängte Polizist Boyle?
- 7) Aus welchem Grund bringt der Regisseur diese blutrünstige Szene gerade hier? Wozu ist sie nötig?
- 8) Warum kann Clarice so sicher sein, dass Lecter sie jetzt nicht für einen Imbiss aufsucht?

Sequenz 7: Min. 84.00 - Min. 110.00

Clarice nimmt die Spur des Mörders am Wohnort seines ersten Opfers auf. Unterdessen hat das FBI seine Identität ermittelt, sucht ihn aber an einem falschen Ort. Clarice gelangt bei ihren Nachforschungen mehr zufällig ins Haus des Killers. Sie merkt, wen sie vor sich hat, und erlegt das Scheusal schliesslich nach einem dramatischen Showdown im Keller. Während der Diplomfeier ruft Lecter Clarice an und fragt, ob die Lämmer schweigen.

- 1) Welches Muster hat die Tapete neben dem Schlafzimmerschrank von Frederica Bimmel?
- 2) Was genau entdeckt Clarice in diesem Schrank? Woran wird sie dadurch erinnert? Wieso weiss sie jetzt plötzlich, was genau der Mörder treibt?
- 3) Wo wird das Motiv des verhärteten Nippels wieder aufgegriffen?
- 4) Durch welches filmische Mittel erreicht der Regisseur den Überraschungseffekt beim Sturm auf das Haus des Mörders?
- 5) Woran erkennt Clarice plötzlich, dass sie den gesuchten Täter vor sich hat?
- 6) Wozu dient diese an sich wenig realistische Szene, in der Clarice im Dunkeln dem Mörder ausgesetzt ist? Welche Bedeutung hat hier wieder das Nachtsichtgerät?
- 7) Woher weiss Clarice auf einmal, wo er ist? Was bedeutet es, dass sie ihn erlegt?
- 8) Was würde es für Clarice heissen, wenn die Lämmer tatsächlich schweigen sollten?
- 9) Worin sind Crawford und Lecter einander ähnlich? Welche Funktion haben sie beide für Clarice?

ZUM VORGEHEN

Beide Filme sind so zerlegt, dass sie sich quasi wie eine Fortsetzungsserie präsentieren lassen; dabei ist es möglich, um jede einzelne Sequenz herum eine Lektion aufzubauen. Ein solches Vorgehen empfiehlt sich beispielsweise an Berufsschulen, weil da wöchentlich maximal zwei Lektionen zur Verfügung stehen. Unter diesen Umständen macht es wenig Sinn, einen Film ganz zu zeigen; denn die Besprechung könnte so frühestens nach einer Woche erfolgen und wäre wohl wenig fruchtbar, weil nach dieser Zeit der Eindruck ziemlich verblasst ist.

Aufteilung in
einzelne
Lektionen

Steht mehr Zeit zur Verfügung, zum Beispiel in der Oberstufe, an Mittelschulen oder bei Berufsmaturitätsklassen, so lässt sich die Segmentierung wieder ganz anders einsetzen, nämlich im Rahmen eines eigentlichen Projektunterrichts. Hier betrachtet die Klasse den Film zuerst vollständig und arbeitet anschliessend im Lehrgespräch oder in einem Brainstorming die grösseren Sinnlinien heraus. Dann werden verschiedenen Gruppen einzelne Sequenzen und die entsprechenden Arbeitsaufträge zugewiesen, mit dem Ziel, ihre Ergebnisse zuletzt in einem Referat oder einer schriftlichen Arbeit zu präsentieren.

Arbeit im Projekt-
unterricht

Beide Vorgehensweisen erlauben dem Lehrer übrigens, die Filmbetrachtung in einen grösseren lebenskundlichen Themenbereich einzubinden. „*The Birds*“ kreist um die Problematik der Ablösung, die Jugendliche nun wirklich betrifft; zudem bietet der Film auch einen griffigen Einstieg in psychologische Themen wie etwa den Oedipus-Komplex oder die Problematik der Ambivalenz. Aus dem „*Schweigen der Lämmer*“ lässt sich zwanglos eine Initiationsgeschichte herauslesen. Auch hier geht es also um eine Filmerzählung mit evidentem Lebensbezug, und Jugendliche könnten zu Harris' Theorie des Erwachsenwerdens gewiss mit einiger Kompetenz Stellung nehmen. Im übrigen bietet „*The Silence of the Lambs*“ auch hinreichend Gelegenheit, das Verhältnis der Geschlechter zu thematisieren.

Vernetzung mit Le-
benskunde: mit Fil-
men Erfahrungen
vertiefen