

GEWALT UND MEDIEN

von Michael Haneke

aus: *Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer.* © by Alexander Verlag Berlin 2008

Das Thema *Gewalt und Medien* wird gemeinhin mit der Absicht aufgeworfen, einen Schuldigen dingfest zu machen. Je nach Gesinnungslage der Disputanten sind dann die Medien entweder jener objektive »Spiegel der Gesellschaft«, der nichts wiedergibt als deren Realität, oder die permanente Gewaltpräsenz in den Medien trägt die recht eigentliche Verantwortung für die zunehmende Gewalt im täglichen Miteinander. Auf der Suche nach dem Sündenbock stellt sich bei dieser Diskursform sehr schnell die Grundsatzfrage nach dem Erstgeburtsrecht von Huhn oder Ei. Die Ergebnislosigkeit solcher Fragestellung ist produktiv für beide Diskurspositionen: Jeder behält recht.

Ist also die Frage nicht richtig gewählt? Soll der Medienkritiker nach Zensur der blutigen Bilder in Film und Fernsehen rufen und der Programmverantwortliche die Brutalität unseres gesellschaftlichen Alltags den Schlagzeilen der Boulevardpresse überlassen, weil diese mit Schrift und Foto uns weniger zur Gewalt animieren können als Ton und Bildsequenzen?

Nicht nur angesichts der Binsenweisheit, daß Information auch Ware ist, entlarven sich solch zugespitzte Alternativen von selbst. Über die Notwendigkeit von Gewaltdarstellung in den Medien zu raisonnieren ist angesichts ihrer Evidenz obsolet.

Im Hinblick auf unser Thema, das Rechte im Sinne des Richtigen, des für die Gesellschaft notwendigen und nötigen Handelns zu erörtern, macht, denke ich, die Frage nach der Darstellungs-

Form mehr Sinn, wendet sie sich doch nicht an Institutionen, wo Verantwortung bekanntlich schwer personalisiert und Rechenschaft kaum eingefordert werden können, sondern unmittelbar und fordernd an den einzelnen, den Redakteur, den Journalisten, den Regisseur.

Vorauszuschicken ist, daß Gewaltdarstellung zur Geschichte des bewegten Bildes, ja man könnte zugespitzt sagen, zu seinem Wesen gehört. Western-, Kriminal-, Kriegs-, Abenteuer- und Horrorgenre definieren sich zu einem nicht unwesentlichen Teil durch sie, und das Wort *Action*, das der Aufnahme eines jeden Taktes vorangeht, hat sich mit dem Wort *Film* – zumindest im Verständnis des Konsumenten – zum Synonym für gewalttätiges Spektakel verbunden.

Die gleichzeitig Auge und Ohr okkupierende Intensität des Mediums Film, die Überlebensgröße seiner Bilder, sein von ihm selbst diktiertes Betrachtungstempo, seine mit andern Darstellungsformen unvergleichbare Fähigkeit, Realität nahezu *in toto* wiederzugeben oder vorzutäuschen, sie sinnlich erfahrbar zu machen, mit einem Wort, der Überwältigungscharakter des Mediums prädestinieren dieses geradezu für eine rauschhafte, antireflexive Rezeption.

Ja, im Gegensatz zu Literatur und bildender Kunst gerät auch eine ihrer moralischen Verantwortung bewußte Darstellung gewalttätigen Geschehens in konfliktreiches Terrain. Das bewegte Bild fordert andere Kriterien als das statische – beim Bildbetrachter ebenso wie bei dessen Produzenten:

Das statische Bild zeigt im allgemeinen das Resultat einer Tat, der Film die Tat selbst. Das Bild appelliert beim Betrachter meist an die Solidarität mit dem Opfer, der Film setzt ihn gemeinhin an die Stelle des Täters.

(Beim Anschauen von Picassos *Guernica* etwa sehen wir das für die Ewigkeit der Betrachtung erstarrte Leid der Opfer, der Weg zur Solidarität mit ihnen ist dank der möglichen Zeit für Bewußtwerdung und Bedenken des dargestellten Sujets ohne moralischen Stolperstein.

Beim mit Wagners Walkürenritt unterlegten Gemetzel in Coppolas *Apocalypse Now* sitzen wir mit im Hubschrauber und feuern auf die unter uns in Panik auseinanderstiebenden Vietnamesen, und wir tun es ohne schlechtes Gewissen, weil wir uns – zumindest im Moment der Tat – dieser Rolle gar nicht bewußt werden.)

Diese schuldlose Mittäterschaft ist es auch, der die Gewalt im Film ihre alles überwuchernde Präsenz verdankt. Die Stellvertretungstat verscheucht die Schrecken der Realität; mythische Erzählweise und ästhetisierende Abbildungsform erlauben es, den eigenen Ängsten und Wünschen – gesichert – die Zügel schießen zu lassen; der Held auf der Leinwand transzendiert die Mut- und Machtlosigkeit des Betrachters mit seinem Gelingen.

Der Kaufmann, der Film als Ware definiert und produziert, weiß, daß Gewalt nur – aber dann besonders gut – zu verkaufen ist, wenn sie um das gebracht ist, was sie in der Realität ausmacht: den zutiefst verunsichernden Schrecken des Leids und des Schmerzes. Sie bleiben, den pathologischen Einzelfall des sadistischen Voyeurs ausgenommen, nicht konsumierbar und verderben das Geschäft.

Das Formenvokabular, das zur Realitätsaustreibung in den mit Gewalt befaßten Filmgenres entwickelt wurde, ist enorm, und hier ist weder Zeit noch Ort, es detailliert zu analysieren. Ich denke aber, daß sich *in grosso modo* drei dramaturgische Prämissen aufzeigen lassen, von denen mindestens eine erfüllt werden muß, um

mit dem Zeigen von Gewalt das große Publikum zu erreichen:

erstens: die Loslösung der gewaltproduzierenden Situation aus dem unmittelbaren, identifikationsstiftenden Lebensbereich des Zuschauers (Western-, Science-fiction-, Horrorgenre u. ä.);

zweitens: die Zuspitzung dieser seiner Lebensbedingungen und ihrer Bedrohungen, die es ihm erlaubt, die Gewalttat als Befreiung und positive, weil einzige Lösung gutzuheißen (Kriegs- und Polizeifilm und Selbstjustizdrama amerikanischer Provenienz (*Ein Mann sieht rot*, *Falling down*), und

drittens: die Einbettung des Geschehens in ein Klima von Witz und Satire – ich verkneife mir an dieser Stelle das Wort *Humor* (vom Slapstick des Stummfilms bis zum Prügelklamauk mit Bud Spencer und Terence Hill, vom Italo-Western bis hin zu Kriegsgrotesken nach dem Muster von *Catch 22* und dem postmodernen Zynismus von *Pulp Fiction*).

Jede dieser drei Kategorien hat wiederum ihren eigenen Formenkanon entwickelt, und Produzent, Autor und Regisseur des jeweiligen Genres tun gut daran, diesen peinlich genau zu befolgen. Vermischung der Genres, wie sie europäische Filme und amerikanische Independents gelegentlich versucht haben, mag künstlerisch fruchtbar sein, führt aber zwangsweise zum Einbruch bei Zuschauerzahlen und Quoten.

Das Thema *Gewalt und Medien* unterstellt ja – ich habe es schon angedeutet – eine Gefahr. Nämlich jene einer Wechselwirkung zwischen der medial vermittelten und der real existenten Gewalt der Gesellschaft.

Die eben skizzierten Kriterien, die seit Beginn des Mediums Film gelten, haben mit dieser Wechselwirkung nur mittelbar zu

tun. Mord und Totschlag, Kriegsgreuel und Blutverbrechen waren im Film Selbstverständlichkeit, lange bevor sich die Frage nach der Gefährlichkeit ihrer Wirkung mit der heutigen Vehemenz auch nur andeutete.

Was also hat sich verändert?

Hat durch das Verbreitungspotential der elektronischen Medien, durch die enorme Quantitätszunahme ein Qualitätssprung des Schreckens stattgefunden, der jetzt erst, und nun zu spät, den Verantwortlichen die Augen öffnet für die in der Abbildung nur scheinbar gebannten Gefahren atavistischer Zerstörungslust?

Oder hat die Ähnlichkeit der Abbildungs-*Formen*, mit welchen sich reale wie fiktionale Gewalt heute auf dem Bildschirm darbieten, unsere Wahrnehmung und vor allem unser Empfinden derart beeinflußt, daß wir die Inhalte dieser Formen nicht mehr zu unterscheiden vermögen, daß der Realitätswert der Leichen von Grosny und Sarajewo jenem der Opfer des *Terminators* gleicht und daß der *Krieg der Sterne* sich vom Medienereignis »Blitzkrieg in Kuwait« nur noch durch den Sendeplatz unterscheiden läßt?

Wie aber ist solche Vermengung und Ununterscheidbarkeit möglich? Noch vor wenigen Jahren war es zumindest für jeden leidlich intelligenten Erwachsenen keine Schwierigkeit, die Ebenen auseinanderzuhalten. (Wieweit Kinder, deren Welterfahrung heute – jedenfalls in den hochindustrialisierten Ländern – vorwiegend via Bildschirm stattfindet, dieses Unterscheidungsvermögen noch entwickeln können, wäre ein separiert zu behandelndes Thema.)

Wodurch kam es also zu dieser Ununterscheidbarkeit?

Das Kino feiert in diesem Jahr sein 100jähriges Bestehen. Mehr als die Hälfte dieses Zeitraums war es Alleinherrscher im Bereich der bewegten Bilder und hat währenddessen versucht, eine Gram-

matik zu entwickeln, welche es, dieses völlig neue Sprachorgan, zu einer eigenständigen Rede befähigen sollte. Zwei Apparate, die Kamera und das Tonband, boten die Möglichkeit, einen fast vollständigen Eindruck der Realität wiederzugeben und zu simulieren.

Die Berichte von der unglaublichen Wirkung des neuen Mediums sind bekannt und reichen von der Panik des Pariser Publikums angesichts der *Ankunft eines Zuges im Bahnhof La Ciotat* der Brüder Lumière bis zu den Schreckensreaktionen der ein halbes Jahrhundert später zum ersten Mal mit Filmprojektionen konfrontierten Urwaldbewohner Südamerikas.

Die Grenze zwischen realer Existenz und Abbild war für den Zuschauer von Anfang an schwer festzumachen, und gerade aus dieser Tatsache gewann das Medium ein gut Teil seiner Faszination. Das Oszillieren zwischen dem beunruhigenden Gefühl, wirklichem Geschehen beizuwohnen, und der emotionalen Sicherheit, nur das Abbild einer künstlich erschaffenen oder auch vorgefundenen Realität zu sehen, ermöglichte ja erst die Entstehung der oben beschriebenen Genres. Die Gewalt war durch ihr Abbild domestiziert und der wohltätige Schauer des Grausens in homöopathischen Dosen durchaus willkommen. Die kontrollierte Beschwörung des Bösen erlaubte die Hoffnung auf seine Kontrollierbarkeit in der Realität.

Mit dem Auftreten des Fernsehens änderte sich die Szene. Das dokumentarische Element trat in den Vordergrund. (Es war – jedenfalls was die Akzeptanz durch die Zuschauer betraf – im Kino nach den ersten Anfängen bald zu einem marginalen Bereich geworden.)

Die Schnelligkeit der Informationsvermittlung in den elektronischen Medien führte ebenso wie deren rapide Verbreitung zur Wandlung der Sehgewohnheit. Die Gewalt des Eindrucks, den die

Überlebensgröße des Leinwandbildes beim einmaligen Kinobesuch ausübte, wurde eingeholt und überholt von der Masse der Eindrücke und ihrem permanenten Vorhandensein im Wohnzimmer.

Aufbauend auf den dramaturgischen und ästhetischen Formen des Kinos, veränderte das Fernsehen ebendiese Formen durch die Permanenz des Gebrauchs.

Der Überwältigung durch die Omnipräsenz der elektronischen Medien versuchte das Kino eine Steigerung seiner Mittel entgegenzusetzen, welche das Fernsehen – soweit es ihm technisch möglich war – sofort wieder in sein System integrierte.

Der Zwang, sich gegenseitig zu übertrumpfen, führte zum permanenten Paroxysmus versuchter Intensität und damit indirekt auch zur weiteren Verwischung der Grenze zwischen Realität und Abbild. (Auf dem Gebiet der Gewaltdarstellung hatten die Produzenten fiktionaler Gewalt mit höherem Schauwert gegen die Sensation des authentischen Schreckens zu konkurrieren. Im Kampf dagegen verlor journalistischer Ehrgeiz die letzten Rudimente von Achtung vor der Würde der von ihm bloßgestellten Opfer.) Ein Ende dieses Vorgangs ist nicht abzusehen – im Gegenteil: es scheint, als hätte er gerade erst begonnen –, im Kampf um Marktvorteil und Zuschauerquote trägt jede Innovation, sei sie technischer oder artistischer Art, dazu bei, ihn voranzutreiben.

Die Form der Abbildung entscheidet über die Wirkung des Inhalts. Der Kurzschluß, der bei der Realisierung dieser Maxime unter den Betreibern des medialen Konkurrenzkampfs auftritt, scheint darin zu bestehen, daß über der Arbeit an der permanenten Wirkungssteigerung der Form der Inhalt zur austauschbaren Größe geworden ist. Für die Gewalt gilt dies ebenso wie für ihr Gegenteil, für das Kriegsoffer ebenso wie für den Serienstar, für das Auto

ebenso wie für die Zahncreme. Die absolute Gleichwertigkeit der ihrer Realität entleerten Inhalte garantiert die universelle Fiktionalität des Gezeigten und damit das sehnlich begehrte Sicherheitsgefühl des Konsumenten. Die Form-Inhalt-Relation der klassischen Ästhetik scheint obsolet geworden. Die Moral des Verkaufs hat mit jener eines möglichen Gesellschaftsvertrags wenig gemein.

Wo also bleibt *das Rechte*, von dem hier zu reden wäre? Und wo wäre im Bereich medialer Produktion danach zu suchen?

Eine Lösung der angedeuteten Problematik ist – wie sollte es anders sein – nicht auszumachen.

Dennoch: Was lohnt sich zu versuchen?

Ich rede ja hier nicht als Soziologe oder Medienanalytiker, sondern als Filmemacher, als – jedenfalls in diesem Diskurszusammenhang – einer der Vertreter der Kunstgattung Film. Das Wort *Kunst* kommt mir dabei schwer über die Lippen, da ich angesichts des gerade Referierten mich mit seiner Definition schwertäte. Was hat es mit einer Kunstgattung auf sich, die als jüngste und damit hoffnungsfreudigste vor einem Jahrhundert angetreten ist und heute in ihren besten Köpfen vor ihrer Mutation gerade noch eben erschrickt? Verdient sie den Namen, und wenn ja, was könnte dann ihre Aufgabe sein?

Die Prämisse gesetzt, jede Kunstform reflektiere – zumindest für den zeitgenössischen Gesellschaftsraum – die Bedingungen ihres Rezipiertwerdens und sie reflektiere dies nicht bloß unter dem wirtschaftlichen Aspekt der Distributionsmöglichkeit, sondern dem eines humanen Dialogs – was bedeutete das im Lichte des vorher Gesagten für das mediale Artefakt?

Der Schrecken darüber, daß sein Adressat, der Zuschauer, zum willenlosen Konsumenten austauschbarer Leerformen verkommen

könnte oder schon verkommen ist, beinhaltet auch ein Stück Utopie, denn er nötigt zur Frage: Wie ist der abgerissene Dialog wiederherzustellen, wie gebe ich dem Abbild den verlorengegangenen Realitätswert zurück?

Oder, anders gefragt: Wie gebe ich dem Zuschauer die Möglichkeit, diesen Realitätsverlust und die eigene Beteiligung daran überhaupt wahrzunehmen und sich so vom Opfer des Mediums zu seinem möglichen Partner zu emanzipieren?

Die Frage heißt nicht: Was darf ich zeigen? Sondern: Welche Chance gebe ich dem Zuschauer, das Gezeigte als das zu erkennen, was es ist?

Die Fragestellung – eingeschränkt auf das Thema *Gewalt* – lautet nicht: Wie zeige ich Gewalt? Sondern: Wie zeige ich dem Zuschauer seine eigene Position gegenüber der Gewalt und ihrer Darstellung?

Dafür gilt es Formen zu finden, will man den Aspekt einer dem Humanum verpflichteten Aufklärung, den ja gerade die Medien so wohlfeil im Munde führen, nicht zur zynischen Heuchelei degradieren.

Ja, ich würde so weit gehen, von medialer *Kunst* nur dann zu sprechen, wenn sie diesen Akt der werkimmanenten Selbstreflexion, welcher in allen anderen Kunstformen der Moderne längst zur *conditio sine qua non* geworden ist, beinhaltet. Die technische Innovation des elektronischen Mediums hat die Welt verändert und dem Realitätsverständnis des 19. Jahrhunderts längst und auf breitester Ebene den Garaus gemacht – es ist für seine Programmierer an der Zeit, darauf auch inhaltlich zu reagieren.

Vortrag anlässlich einer Präsentation von *Benny's Video* im Marstall-Theater München (1995).