

Die neuen alten Barbaren kommen

Autor(en): **Berger, Andreas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **34 (1982)**

Heft 23

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932989>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die neuen alten Barbaren kommen

Ein Jahr nach den Zombie- und Kannibalengreueln sind im zeitgenössischen Trivialkino neue Helden Mode, unterstützt von einer Industrie, die mit finanzieller Unterstützung nicht geizt: «Conan the Barbarian», «Who Dares Wins», «The Soldier» und «Raiders of the Lost Ark» sind Höhepunkte in einer Entwicklung zu einer Filmsprache, die in ihrer Unmissverständlichkeit und Eindeutigkeit zu Bedenken Anlass gibt.

Rund ein Jahr ist es her, dass an dieser Stelle ein Aufsatz über die fortschreitende Pervertierung des zeitgenössischen Trivialfilms zu lesen gewesen ist (ZOOM-FB 18/81). Die Zombies und Kannibalen, die damals so grausam und bestialisch in unseren Kinos gewütet haben, sind im Kino mittlerweile out. Nicht in der Versenkung indessen sind sie und ihr Kultfilm Nummer 1, G.A. Romeros «*Dawn of the Dead*» («*Zombie*») verschwunden, sondern sie tauchen beängstigend zunehmend auf dem heimischen Bildschirm auf. Video-Läden machen die besten Geschäfte mit dem Verkauf und Verleih der Brutalos, was umso beängstigender ist, als die Filme dort ausschliesslich in den härtesten, ungekürzten Fassungen zu haben sind, und weil diese Filme in Video-Geschäften auch Minderjährigen problemlos zugänglich sind. In Deutschland hat das Business mit den einschlägigen Filmen solche Ausmasse angenommen, dass sich die Misere nicht länger vertuschen lässt und dass offiziell der Kampf gegen solche Produkte angesagt worden ist. Jugendschützer und Zensoren treten auf den Plan, um der Schwemme der Video-Zombies Einhalt zu gebieten. Die deutsche Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften hat eine Liste mit Titeln von 744 Filmen (!) erhalten, die sie auf Wunsch des Jugendamtes Neuss auf ihren Index setzen soll, der für solche Produkte Verkauf an Minderjährige und öffentliche Werbung verbietet. Die Schaffung einer Freiwilligen Selbstkontrolle der Video-Branche ist geplant («*Spiegel*» 34/82: «*Video-Programme: Gewaltorgien alarmieren Jugendschutz*»).

Die im alten Hau-Ruck-Stil zusammengehauenen Horrorschocker jüngeren Datums («*Happy Birthday*», «*Bloody Valentine*», «*Profondo rosso*», «*Friday the 13th 2*», «*Omen 3*» usw.), allesamt Off-Produktionen, laufen in den Kinos nur noch vor überwiegend leeren Stuhlreihen. An die Stelle der einst erfolgsträchtigen Zombies und Kannibalen sind im heutigen Trivialfilm neue Helden und neue Feindbilder getreten, diesmal versehen mit dem Segen (und den Finanzen) der Grossfilm-Industrie und daher gesellschaftsfähig: Supermänner und Übermenschen in Science-Fiction-Spektakeln und Fantasy-Abenteuern; in Kriminalfilmen ist der internationale Terrorist als neues Feindbild etabliert worden. Selbst James Bond, mittlerweile etwas müde wirkend, ist in seinem jüngsten Reisser «*For Your Eyes Only*» zum kalten Krieger von früher geworden. Was sich in den Zombie- und Kannibalenfilmen angedeutet hat, wird immer mehr zur Gewissheit: Das Klima im Trivialfilm wird härter, aggressiver und gewalttätiger. Grund genug für eine erneute Betrachtung der Trivialfilmszene, in der sich einiges getan hat.

Faschistischer Film

«Wie eine fast vergessene Erinnerung blitzt es blendend auf: Dort ist ja der Feind, dort sitzt ja der Mensch, und gleich werden wir bei ihm sein! Diese Erkenntnis erfüllt uns mit einer wilden, rasenden Lust, es ist, als ob alles, was sich reissend gespannt und gespeichert hat, plötzlich einen Ausweg sähe, und sich in purpur-

farbige und scharlachrote Abgründe stürzte wie ein tosender Wasserfall. Schnell, nur schnell, jetzt muss getötet werden! Jetzt gibt es nur eine Erlösung, eine Erfüllung und ein Glück: das fließende Blut. Gleich wird man zupacken können und man empfindet eine dämonische Vorfriede in dem Bewusstsein, dass man als der Stärkere, als der Unwiderstehliche auftreten wird. Wartet nur, gleich sind wir da! Ich fühle, wie sich meine rechte Hand wie ein Schraubstock um den Pistolenkolben spannt und die Linke um den kurzen Bambusstock. Ich fühle, wie mir das Blut siedend in das Gesicht geschossen ist, wie sich die Zähne aufeinanderpressen, und wie die hellen Tränen unaufhaltsam über das Gesicht fließen.» Diese Beschreibung der Vorfriede auf einen Orgasmus auf dem Schlachtfeld stammt aus Ernst Jüngers Roman «Feuer und Blut». «Feuer und Blut» gehört zusammen mit anderen Werken Jüngers («In Stahlgewittern», «Kampf als inneres Erlebnis») und Schriften von Autoren wie Edwin Erich Dwinger («Auf halbem Wege»), F.W. Heinz («Sprengstoff»), Thor Goote («Kamerad Berthold») und anderen zu jenen Freicorps-Romanen, die glorifizierend Heldengeschichten aus dem Ersten Weltkrieg und der Nachkriegszeit schilderten. Die Sehnsucht nach dem nächsten Massensterben, elementares Grundgefühl jedes Faschisten, war nirgends deutlicher formuliert und spürbarer als in diesen Romanen, die im nachhinein sich wie nur wenig Gleichwertiges dazu eignen, das Krankheitsbild des Faschismus zu erhellen. Das filmische Äquivalent zu diesen Romanen, also auch filmische Schilderungen von Erlebnissen wie dem zitierten von Jünger, hat es bisher nicht gegeben.

Jene Filme aus den Jahren 1930 bis 1945, die als faschistische Filme in die Filmgeschichte eingereiht worden sind, entwickelten eine andere Form der faschistischen Ästhetik als die Romane der Jünger, Dwinger und Heinz. Namentlich krasse Gewaltschilderungen, in Romanen immer Schlüsselstellen, waren in dieser Zeit einem grossen Kinopublikum nicht zumutbar; sie hätten unweigerlich den grössten Teil der Zuschauer abge-

stossen. «*Kolberg*» und «*Hitlerjunge Quex*», «*Ich klage an*», «*Triumph des Willens*», «*Der Feuerteufel*» und all die anderen Machwerke nationalsozialistischer Propaganda hatten mehr ideologische Funktion und richteten sich primär an all jene, die nicht schon auf dem Schlachtfeld kämpften (aber dafür begeistert werden sollten). Diese Filme sind auf Befehl und Vorschriften von oben hin produziert worden; faschistische Erzeugnisse ohne ideologischen Überbau und ohne Verdrängung indes kommen von unten: von den Romanschreibern, den Filmemachern.

Heute ist Gewalt ein Generalthema des modernen Films. Filmgrössen wie Buñuel, Peckinpah, Godard, Bergman, Kurosawa oder Coppola haben als erste begonnen, offen über Gewalt zu diskutieren. Sie haben unfreiwillig dem Trivialfilm den Weg geebnet, den dieser entschlossen mit zerschlagenen Leichen und blutigen Grausamkeiten gepflastert hat. Gewaltdarstellungen sind aus keinem Kino mehr wegzudenken. Dass dabei die wenigsten aus kritischem Anliegen resultieren, ist eine Tatsache, die niemand bestreiten wird: Ein Blick ins Kinoprogramm irgendeiner Schweizer Grossstadt sagt genügend aus – ein Blick in die Programme der Provinzkinos ist noch beängstigender.

Den seit Jahrzehnten immer wieder produzierten faschistoiden Filmen, deren Charakter etwa durch Fremdenhass (letzthin: «*Das blaue Paradies*», Regie: Stuart Gillard) oder Sexismus (letzthin: «*Dr. Jekyll et les femmes*», Regie: Walerian Borowczyk) bestimmt ist, stehen neuerdings immer mehr Filme gegenüber, die an Deutlichkeit und Unmissverständlichkeit nichts mehr zu wünschen übrig lassen. Und das ist denn der Kern dieser Angelegenheit: dass es heute Filme gibt, die ganz offen und ohne jegliche Form von Verdrängung dieselbe faschistische Gesinnung an den Tag legen wie die erwähnten Romane aus den zwanziger Jahren. Ihre populärsten, erfolgreichsten Vertreter sind «*Mad Max 2*», «*Escape From New York*», «*Das Kommando*», «*The Soldier*», «*Conan the Barbarian*» und «*Raiders of the Lost Ark*». Sie, die filmisch formulieren, was bisher

nur auf dem Papier zu lesen gewesen ist, ihre Begleitfilme und ihr gesellschaftlicher Hintergrund sollen im Zentrum der folgenden Betrachtungen stehen.

Science-Fiction

Der Science-Fiction-Film hat sich in den späten siebziger Jahren, nach den gewaltigen Erfolgen von «*Star Wars*» und «*Close Encounters of the Third Kind*», zu einem Genre entwickelt, das sich als Konstante in den aktuellen Kinoprogrammen hält. Die Konstanz des Genres manifestiert sich in einer Fülle von B-Filmen und in der Themenwahl der Grossfilme, in denen Schilderungen von futuristischem Alltag immer mehr Platz einnehmen (wie in «*Alien*» oder «*Outland*»). Comic-Charakter haben diese Filme indessen ebenso wie die Spektakel der «*Star Wars*»-, «*Superman*»-, «*Star Trek*»- oder «*Flash Gordon*»-Serien.

Neben diesen Filmen hat sich beharrlich (und mit immer beachtlicherem Erfolg) eine Art von Science-Fiction-Film etabliert, dessen Ausgangspunkt nicht das unendliche All ist, sondern die heimatliche Erde. Die Perspektiven, die diese Filme eröffnen, sind trostlos. In «*Escape from New York*» («*Die Klapperschlange*», Regie: John Carpenter) ist New York im Jahre 1994 ein einziges, grosses Gefängnis, in dem sich der Abschaum der Gesellschaft tummelt. «*Mad Max 2*» («*Der Vollstrecker*», Regie: George Miller) und «*Battletruck*» («*Der Kampfkoloss*», Regie: Harley Cokliss) beginnen mit fast identischen Bildern: brennende Ölfelder, Zwischentitel: «Nach den Ölkriegen...»; in «*Megaforce*» (Regie: Hal Needham) steht die Welt erst kurz vor dem grossen Knall.

Die Zivilisation siecht dahin, barbarische Zustände herrschen. Wie einst Siedler verteidigen sich die Aufrechten in «*Mad Max 2*» von einer Wagenburg aus. Gesetze existieren, abgesehen vom simplen Faustrecht, keine mehr. Nurmehr wenig zählt ein Menschenleben. Einheitlich ist das Bild der Zivilisation, das diese Filme entwerfen. Die Entwicklung zu (erneuter) gewalttätiger Barbarei wird als selbstverständlich und unabwendbar dargestellt.

Dabei ist die zukünftige Welt dieser Filme nur eine leicht verschlüsselte Metapher für die Welt der Gegenwart. Es ist bezeichnend, dass sich all diese Filme betont realistisch geben und auf Laserstrahl- und Ufo-Firlefanz à la «*Star Wars*» verzichten.

Diese Zivilisation ist dem Untergang geweiht. Das ist die Prämisse dieser Filme. Aber wir dürfen beruhigt sein: Es gibt – immer noch – Männer, die wissen, wo's langgeht. Denn Helden werden dringend gebraucht: *Mad Max* muss in seinem zweiten Epos einem Haufen Gestrandeter, die zwar wissen, was «Ehre» und «Würde» heisst, sonst aber recht hilflos sind, beistehen im Kampf gegen benzinhungrige Motorrad-Gangster; Hunter muss einer Gruppe ebenso hilfloser Demokraten schützen vor dem «*Kampfkoloss*»; Plissken, die «*Klapperschlange*», muss den amerikanischen Präsidenten aus dem Gefängnis New York befreien; und die Kampftruppe «*Megaforce*» schliesslich ist ein auf modern getrimmtes, internationales Freicorps, das Aufgaben aller Art übernimmt. Diese Männer sind keine strahlenden Helden mehr, sondern gezeichnete Existenzen: Schwerverbrecher, Kriegsveteran, Ex-Polizist. Die Zivilisation hat auch bei ihnen ihre Spuren hinterlassen. Wenn es darum geht, für irgendeine Sache einzustehen, dann schlagen sie zu: zäh, verbissen, ohne viele Worte. Sie stellen sich über die lächerlich-hilflosen Bürger einer untergehenden Zivilisation, indem sie ihr Leben einsetzen für sie; mit ihrem Erfolg, für den sie Dank gar nicht erst erwarten (und Geld schon gar nicht), erweisen sie ihnen am Schluss die totale Verachtung: Ach, ihr armen Würstchen ... Wo Plissken bei Carpenter immerhin noch Spuren eines menschlichen Charakters zugebilligt werden, haben die übrigen Helden den Charakter von seelenlosen Comic-Figuren; gesichtslos erleichtern sie die Identifikation des Zuschauers. Sie werden im wesentlichen definiert durch ihre äussere Erscheinung (hart männlich) und durch ihre Accessoires (Waffen, Fahrzeuge). Besonders intensiv werden sie geschildert in physischen und psychischen Ausnahmezuständen, wenn ihr Körper auf härteste zu leiden hat oder aber wenn die-



Barbaren im Weltraum: «Star Wars».

ser Körper im blutigen Kampf mit den Gegnern zur mechanisch funktionierenden Kampfmaschine wird. Je härter man sich gibt, je schneller man schießt, fährt, schlägt, umso mehr Chancen hat man zum Überleben (d. h. Weiterkämpfen). «Das ist eine neue Welt mit neuen Regeln», sagt Straker dem Mädchen Corlie in «*Battletruck*», und verschmiert ihr dabei das Gesicht mit dem Blut eines Erschossenen.

Kriminalfilme

1982 sieht Charles Bronson zum zweiten Male rot und schlägt erneut erfolgreich zu in «*Death Wish 2*» («*Der Mann ohne Gnade*», Regie: Michael Winner), wird Clint Eastwood in die UdSSR geschleust, um die «*Firefox*», laut Werbeschlagzeile «die verheerendste Kampfmaschine, die je gebaut wurde», zu klauen (in «*Firefox*», Regie: Clint Eastwood); «Sharky und

seine Profis» («*Sharky's Machine*», Regie: Burt Reynolds) versehen ihren Job ebenso unzögerlich und ganz im alten, harten Stil wie der Hardliner unter den Detektiven, Mike Hammer, in der Mickey-Spillane-Verfilmung «*I, The Jury*» (Regie: Richard T. Heffron). Die Machos, zahm geworden in ihren vorigen Filmen, zeigen jetzt wieder die Zähne (und die Schiesseisen), nachdem im letzten Kinoherbst auch James Bond in seinem jüngsten Reisser zum kalten Krieger aus «*Goldfinger*»-Zeiten geworden ist.

Noch mehr Gefahr droht der Welt in der Optik des modernen Kriminalfilms von den internationalen Terroristen. Sie sind in so unterschiedlichen Filmen wie «*Nighthawks*» («*Nachtfalken*», Regie: Bruce Malmuth), «*Hostage Tower*» («*Das Geiseldrama in Paris*», Regie: Claudio Guzman) und nicht zuletzt «*Superman 2*» (Regie: Richard Lester) zu bewährten Feindbildern etabliert worden. Das erfordert gleichzeitig das Propagieren von neuen, härteren Helden, die schliesslich mit den Terroristen fertig werden sollen. Mittlerweile ist so etwas wie ein Sub-

genre des Kriminalfilms im Entstehen: der Terroristenfilm.

Terroristen haben jetzt in zwei Filmen ganz gross zugeschlagen, die zu den Rennern der Saison gehören: «*The Soldier*» («*Der Söldner*», Regie: James Glickenhaus) und «*Who Dares Wins*» («*Das Kommando*», Regie: Ian Sharp). Ersterer, der zweite Film des «*Exterminator*»-Regisseurs Glickenhaus, ist ein mit viel blutiger Action ausgestattetes Hohelied auf seinen Titelhelden. Das Hohelied ist schliesslich dadurch gerechtfertigt, dass besagter CIA-Söldner nicht weniger fertiggebracht hat, als die Welt vor dem atomaren Untergang zu bewahren – und kein James Bond ist diesmal mit von der Partie gewesen. «Dieser Söldner», so ist in Deutschlands «grösster Filmzeitschrift» «*Cinema*» zu lesen, «ist eine Kreation, die viel Gespür für die Gegenwart beweist. Neue Zeiten – neue Agenten!» So einfach ist das.

Euan Lloyd, der Produzent der kassen-trächtigen Hurra-Kriegsfilme «*The Wild Geese*» und «*The Sea Wolves*», war Zeuge, wie Agenten der SAS am Abend des 15. Mai 1980 die besetzte iranische Botschaft in London räumten: «Es war eine grossartige Aktion. Fast wie im Kino». Dass er Kino kurzerhand mit Gewalt identifiziert, ist nicht neu bei ihm; neu ist indessen die Kaltschnäuzigkeit und Entschlossenheit, wie das jetzt von-statten geht. «Profi» Lewis Collins spielt den SAS-Agenten Skellen, der zu Beginn von Lloyds jüngster Produktion «*Who Dares Wins*» wegen übertriebener Brutalität vom Dienst suspendiert wird. Die übertriebene Härte, ausführlich geschildert, ist Tatsache, die Ausscheidung aus dem Dienst nur Schein. Skellen soll Anschluss finden an eine grosse Bürgervereinigung für atomare Abrüstung, die von Moskau aus gesteuert und von Terroristen längst unterwandert ist. Er reüssiert. Später besetzt er gegen seinen Willen zusammen mit den Terroristen die amerikanische Botschaft in London, wo unter anderen auch der US-Aussenminister als Geisel festgehalten wird. Die Geiselnnehmer fordern den Abwurf einer H-Bombe über Schottland, um der Welt die Schrecken eines Atomkriegs bewusst zu machen. Zwischen Terroristen und Geiseln

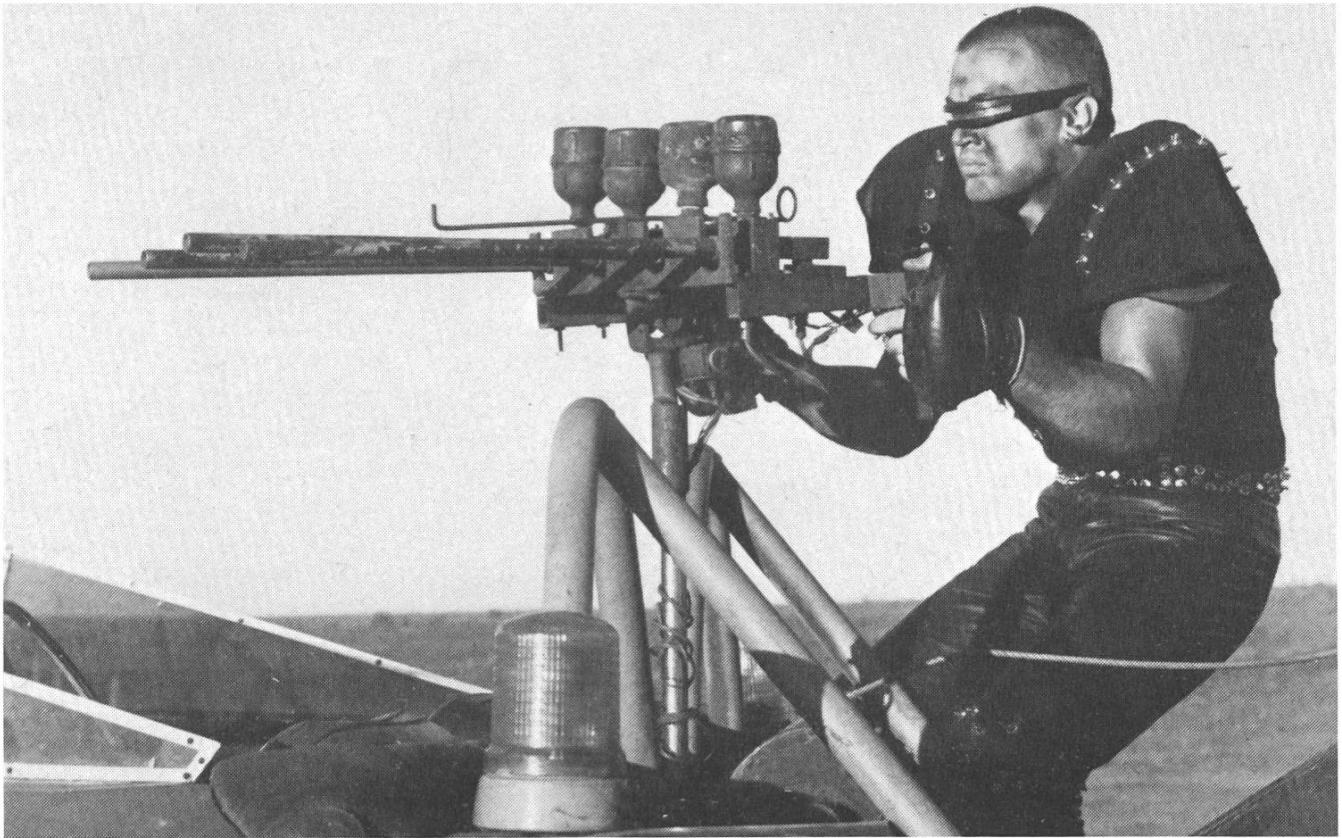


Männerphantasien: «Conan the Barbarian».

entspinnen sich Polit-Diskussion auf «Bild»-Niveau, bis dann endlich der grosse, erlösende Krach losgeht: Mit dem Eintreffen einer Horde von SAS-Agenten wird eine reibungslos funktionierende Mechanik des Kämpfens und des Tötens in Gang gesetzt, die sich durch nichts aufhalten lässt. Die ist notwendig; denn, das macht ein Nachspiel im Film klar, diese Botschaftsbesetzung sei ja erst der Anfang ... Diese Zivilisation ist dem Untergang geweiht, das ist auch das Credo dieser Filme. Wie es weitergehen soll, weiss Lloyd auch schon: Der Falkland-Krieg ist für ihn als Engländer möglicherweise richtungsweisend. Laut einer «Weltwoche»-Meldung jedenfalls plant er für 35 Millionen Franken die Verfilmung dieses Konflikts, Titel: «*Task Force South*».

Fantasy-Filme

Ein vertriebener Prinz bekämpft in seinem Königreich einen blutrünstigen Tyrannen, um am Schluss trotzdem auf die Krone zu verzichten («*The Sword and the*



Dem Untergang geweihte Zivilisation: «Mad Max 2».

Sorcerer, Regie: Albert Pyon); ein anderer Königssohn, zu Unrecht des Vatermords verdächtigt, geht auf eine blutige Rache-Odyssee («*The Archer and the Sorceress*», Regie: Nicolas Corea); ein Zauberlehrling bekämpft am Ende des heidnischen Zeitalters einen furchtbaren Drachen («*Dragonslayer*», Regie: Matthew Robbins); zusammen mit göttlichen Abgesandten reist ein kleiner Junge durch verschiedene Zeitalter, am Schluss landen sie im Schosse Luzifers, aus dem sie nur der liebe Gott persönlich retten kann («*Time Bandits*», Regie: Terry Gilliam). Das sind noch die harmloseren Vertreter des immer populärer werdenden Fantasy-Genres, das in Amerika eine eigentliche Massenbewegung hinter sich weiss: dort werden bereits wieder mittelalterliche Ritterspiele in Szene gesetzt (vgl. dazu den Artikel «Wider die Zivilisation» in Nr. 22/82).

Ausverkaufsstimmung dominiert: Elemente von Märchen, Filmen, klassischer und weniger klassischer Mythologie werden willkürlich zusammengeschüttet und mit viel blutiger Action, lustlosem Sex

und Blasphemie angereichert. Im entstandenen Chaos bewahren einzig und allein die starken Männer einigermaßen Übersicht. Die Besinnung auf reaktionäre Mythen endet konsequent im versteckten Faschismus von «*Raiders of the Lost Ark*» (Regie: Steven Spielberg) und «*Conan the Barbarian*» (Regie: John Milius), deren Helden auch nicht mehr über magische Kräfte verfügen, sondern mehr (Indiana Jones) oder weniger (Conan) auf sich selbst angewiesen sind. Kein bisschen Ironie ist dabei, wenn Indiana Jones in «*Raiders...*» unvermutet und dramaturgisch unglaublich auf einem Nazi-U-Boot erscheint, um seinen zwei-Stunden-Fight weiterzuführen. Am Schluss wird das Objekt, für das sich der strapazierte Held so erbärmlich abgerackert hat, von braven Bürgern in ein gigantisches Top-Secret-Depot verstaubt. Darin kommt, einmal mehr, jene Verachtung für die moderne Zivilisation zum Ausdruck, die jedem dieser Filme immanent ist. Der Film mobilisiert das einfachste Feindbild des Nachkriegstrivialfilms, den Nazi, so nach dem Motto, der Feind mit der Hakenkreuzbinde am Ärmel rechtfertigt noch die grössten Brutalitäten des «positiven» Helden.

«Barbarei ist der Naturzustand der Menschheit. Zivilisation ist unnatürlich. Sie ist ein Zufallsprodukt. Und Barbarei muss letztendlich triumphieren», so spricht der «*Conan the Barbarian*»-Erfinder Robert E. Howard; so spricht auch dessen begeisterter Jünger John Milius, der bei Filmdreharbeiten eine Green-Beret-Mütze trägt und ansonsten mit Sprüchen wie dem folgenden nicht geizt: «Die Welt ist eingeteilt in Vasallen, Leibeigene und Könige. Ich möchte auf jeden Fall ein König sein.»

Gesellschaftlicher Hintergrund

Als «Männerphantasien» hat Klaus Theweleit in seiner gleichnamigen zweibändigen Dissertation über den Faschismus die künstlerischen faschistischen Erzeugnisse bezeichnet. Ihre Spuren führen zum (umfunktionierten) männlichen Körper, für den der Orgasmus beim Beischlaf mit Menschen scheinbar nur Gefahren bringt und Ängste provoziert und der eigentliche Befriedigung nur auf dem Schlachtfeld findet.

Die meisten Menschen empfinden den Orgasmus als ein Gemisch aus intensivsten Schmerz- und Lustgefühlen. Die moderne Psychoanalytik führt diesen Widerspruch, der den Dualismus von Liebe und Gewalt unweigerlich zur Folge hat, zurück auf die durch die anatomischen Veränderungen, die aus dem Urwesen einen Menschen machten, bedingten Änderung des Paarungsverhaltens, das (eben widersprüchlich) zustande gekommen ist unter Gewaltanwendung und Zärtlichkeitsgesten. Es gibt sehr gute Argumente für diese Version, bei Theweleit ebenso wie etwa auch bei Elaine Morgan in «*The Descent of Woman*» (deutsch «*Der Mythos vom schwachen Geschlecht*»), einer Untersuchung über die Anfänge der Menschheitsgeschichte.

Die Geschichte der Menschheit liest sich (auch in den meisten Schulbüchern) als eine Geschichte von Unterdrückung, Gewalttätigkeiten und sinnlosem Sterben. Ihren (bisherigen) Höhepunkt hat diese Geschichte mit dem Zweiten Weltkrieg, in dem 55 Millionen Menschen gestorben sind (kann man sich das vorstellen,

55 Millionen Menschen?). Das Arsenal an Vernichtungswaffen ist heute, trotz dieser Katastrophe, um ein vielfaches höher. Längst schon reicht es aus, um sämtliches Leben auf diesem Planeten zu vernichten. Diese Geschichte hat, wie eingangs erwähnt, in jenem Augenblick begonnen, als sich der Mann unter anderem mit Gewaltanwendung die Frau untertan machte und somit das erste erzwungene Herrschaftsverhältnis gebildet worden ist (das noch heute besteht). Mit der Erweiterung von Hierarchien in der von Männern geführten Gesellschaft und den ersten Besitz- und Machtansprüchen ist das Potential an Gewalt beständig gewachsen, derweil das Potential an Liebe beständig mehr eingeengt worden ist. Dabei ist Gewaltanwendung immer ein Monopol der Männer gewesen (und wenn jetzt nach und nach Frauen in den Männerhierarchien aufsteigen, ändert das nichts; als Extrembeispiel sei die «eiserne Lady» Thatcher und ihr Falkland-Krieg genannt).

Die Zerstörung der menschlichen Gemeinschaft, die Unterteilung der Menschheit in lauter voneinander isolierte Minderheiten, die so erzeugte Angst des Menschen vor seinen Mitmenschen, das ist wohl die schwerwiegendste Entwicklung in der spätkapitalistischen Gesellschaft. Hemmungslose Profitgier, verbunden mit einer erbarmungslosen Ausbeutung der Natur in allen Variationen, das Idol unbeschränkten Konsums als einzig sinnvolle Selbstverwirklichung, die kaltschnäuzige Veräusserlichung und Verdinglichung von Gefühlen in Medien und Werbung: der destruktive Charakter dieser Gesellschaft ist nicht zu verleugnen. Und je entwickelter, fortschrittlicher also eine Gesellschaft sich gibt, desto mehr sind zwei Grundelemente des Lebens völlig tabuisiert: der Tod und – mehr noch – die Sexualität. Ausgerechnet die modernsten, scheinbar freiesten Gesellschaften bieten die meisten Ersatzbefriedigungen an, d. h. in ihnen ist Prostitution, wo die Ausbeutung der Frau durch den Mann am deutlichsten sichtbar ist, am meisten entwickelt. Die Erweiterung sexueller Freiheiten ist nur eine scheinbare; Papier und Paragraphen bestimmen willkürlich die Grenzen eben



Herrschen durch Gewalt: «I, the Jury».

dieser Freiheiten. Lockerungen bestehen dabei vor allem darin, das Angebot an Ersatzbefriedigungen zu vergrößern. Die Grenzen dieser Freiheiten sind indes für jedermann spürbar, und es kann, wenn der soziale Halt bröckelt, der Augenblick kommen, wo der Wille zur Vernichtung nicht nur der Frau, die scheinbar so voller Gefahren und schuld an der ganzen Misslage ist, überhand nimmt, was in seiner mildesten Form auf Papier und Kinoleinwand geschieht, wo Menschen mit Worten und Bildern gemordet werden.

Der Einfluss der menschlichen Physis auf die Psyche kann gar nicht überschätzt werden. Je schmerzhafter, gewalttätiger ein menschlicher Körper behandelt wird, desto aggressiver wird das Denken eines malträtierten Menschen. Wo dem Körper entspannender Lustgewinn nicht mehr möglich ist, wo die Fähigkeit abhanden gekommen ist, Aggressionen umzusetzen in konstruktives, lebensbejahendes Denken und Handeln, da siegt der pervertierte Körper früher oder später über Geist, Vernunft und Leben. Und Faschi-

sten sprechen in ihren Geschichten immer viel von ihren Körpern, gleichzeitig auch von ihren Ängsten und ihren Lebensabwehr-Mechanismen. Offensichtlich ist das auch in den Filmen, denen dieser Aufsatz gilt.

Lustfeindlichkeit

Noch relativ kühl, inhaltlich kaltschnäuzig, ist die Optik in den Terroristenfilmen, in denen sich die Helden in der (manipuliert geschilderten) Gegenwart austoben. Die Science-Fiction-Filme sind da schon von anderer Währung. Ausführlich betauschen sie sich am Schutt der untergehenden Zivilisation und zelebrieren in suggestiven Bildern Untergangsstimmung. Und jenes Schlachtfeld, auf dem der filmemachende Herrenmensch seine meisten Schlachten austrägt, ist am reinsten geschildert in «Conan». Er zeigt eine unübersichtliche Welt, die überall Gefahren verheißt – dumpfes Licht herrscht; bedrohlich sind Schluchten und Täler, in denen der Feind lauern kann; überall brodeln, dampfen und zischen es unheimlich; Nebel wallen durch undurchschaubare

Wälder; seltsame Wässerchen blubbern. Es mag hypothetisch tönen, das als Metapher für den weiblichen Körper zu bezeichnen; doch dass Frauen sehr zentral im Zusammenhang mit dem aggressiven Handeln der Filmhelden stehen müssen, zeigt sich im mitleidlosen, barbarischen Umgang der Filmerzähler mit Frauenfiguren (und von «Figuren» muss da wirklich die Rede sein). Ich beschränke mich auf jene zwei Filme, die am deutlichsten formulieren, um was es geht. Skellens Hauptfeind Nummer Eins in «*Das Kommando*» ist der Führer der Terroristen – eine Frau! Sie heisst Frankie, ist verwöhnte Tochter eines verstorbenen Millionärs und resolute Kommunistin. Sie nimmt Skellen sogleich mit ins heimische Luxus-Bett, aber nur, um ihn für ihre Sache zu gewinnen. Später will sie von Skellen als Bettgenosse nichts mehr wissen. Am Schluss darf Skellen diesen Feind nicht selber erschiessen (obwohl er das wohl gerne tun möchte). Hätte er Frankie erschossen, dann hätte er sich freilich noch ein zweites Mal die Hände schmutzig gemacht (nachdem er schon mit der Frau geschlafen hat; der Film zeigt das bezeichnenderweise nicht): Das wäre denn doch zuviel Aufhebens um eine Frau und würde die weisse Weste des sauberen Helden allzu sehr beschmutzen. Auf Skellens Gegenseite befindet sich ausserdem noch eine übergrosse, furchterregende Mutterfigur in der Person der eiskalten Agentin Helga. Sie ist es (Zufall?), die Skellens Frau und Kind entführt und mit diesem Kidnapping den Helden in seinen Aktionsmöglichkeiten behindert. So erscheint auch Skellens Ehefrau ausschliesslich in negativem Licht: Sie ist erst bloss-unscheinbares Anhängsel des Helden, später Behinderung. Dass dieser Frauenhass etwas mit der Angst vor der Frau zu tun hat, das erläutert «*Conan*».

Auf die Affinität zwischen filmischer Landschaft und Frauenkörper habe ich schon hingewiesen. Offensichtlich ist auch hier der mitleidlose, in Teilen sadistische Umgang mit Frauenfiguren. Ausführlich, in langen Einstellungen, mit Zeitlupenaufnahmen und einem Hauch von Feierlichkeit schildert der Film eingangs die Enthauptung von Conans Mutter,

ohne den Vorgang direkt zu zeigen. Unweigerlich stellt sich dabei die Frage, warum Milius nicht auch das Blut der sterbenden Mutter zeigt, wo er ansonsten so unzimperlich vorgeht. Auch Conans Freundin, immerhin zwischendurch recht schlagkräftig, erscheint als Fessel: Mit ihr verbringt Conan eine, wie der Kommentar es ausdrückt, Zeit des sinnlosen Geniessens; sie dauert nicht allzu lange. Einmal darf Valeria Conan das Leben retten, am Schlussfight darf sie nicht mehr teilnehmen und wird deshalb vorher von der Leinwand beseitigt. Einmal entgeht Conan nur knapp dem Tod: er schläft mit einer schönen Frau, die sich beim Beischlaf in eine grässliche Wolfs-
hexe verwandelt. Diese Szene, in der ein Orgasmus zur Horrorvision ausartet, zähle ich zu den Schlüsselszenen des faschistischen Films.

Erotik und Gefühle als Hindernis beim Kampf und als Waffe von Feinden: deutlicher kann Lustfeindlichkeit nicht ausgedrückt werden. Und die Beziehungs- und Bettgeschichten der Helden sind denn auch immer kurz, banal, oberflächlich und fern jeglicher Sinnlichkeit; nicht im Bett, vor dem sie offenbar Angst haben, finden die Helden Befriedigung, sondern auf dem Schlachtfeld. Die extreme, mit der Angst vor der Frau gekoppelte Lustfeindlichkeit bedingt Ersatzbefriedigungen und Abwehrmechanismen. Diese manifestieren sich in den faschistischen Filmen in verschiedenen Formen:

- in der inhaltlichen Aufwertung und formalen Verherrlichung von Waffen, insbesondere von grosskalibrigen Schiesseisen und Schwertern. Man achte einmal beim Ansehen des «Conan»-Plakates auf den Berührungspunkt des langen, harten, eiskalten Schwerts an Conans Körper;
- in der aufdringlichen Verherrlichung von körperlichen Schmerzen, die auch die Helden immer wieder zu ertragen haben;
- im Sauberheitskult um die Stars dieses Kinos; so wusste etwa «Cinema» kürzlich zu berichten, dass Clint Eastwood das Klatschblatt «National Enquirer» auf zehn Millionen Dollar Schadenersatz verklagt habe, weil es ihm ein Dreiecksverhältnis unterstellt hat;

- in der Faszination von totem Material, von Totenkultgegenständen und vermodernden Leichen («*Raiders*», «*Conan*»);
- in den detaillierten, blutintensiven und genüsslichen Schilderungen von Gewalttätigkeiten, in denen die Helden (und die mit ihnen fiebernden Zuschauer) Befriedigung finden;
- in der Verherrlichung des Todes; in den überwiegenden Fällen ist der Tod von Menschen schon im vornherein durch eine «grosse Aufgabe» gerechtfertigt – und wo der Tod auch mal eine sinnlose Sache sein mag, grossartig und faszinierend ist es allemal, auf dem Schlachtfeld zu sterben.
- in den ambivalenten Zeichnungen von Feindbildern, in denen sich Faszination und Abscheu mischen.

Filme sind Zeichen

Nie hat es in der Geschichte eine faschistische Revolution gegeben. In Italien wie in Deutschland ist der Faschismus direkt aus der spätkapitalistischen Gesellschaft herausgegangen. Davon sprechen auch die faschistischen Filme, wenn sie Teile der üblichen gesellschaftlichen Hierarchien moderner Zivilisation übernehmen, an oberste Stelle indes nicht den König oder den modernen Staatsmann stellen, sondern den einsam kämpfenden Helden, dicht gefolgt von dessen direktem Feind. Für jene, für die sie kämpfen, haben die Helden nur Verachtung übrig, während sie dem Feind Respekt zollen. Letzteren darf man schliesslich auch töten...

Solange Gewalt als gebräuchliches Mittel zur Konfliktbewältigung verherrlicht und angewendet wird, solange das isolierte Individuum konfliktunfähig bleibt, solange sind Entwicklungen zum Faschismus immer möglich. Und ein Ende der Gewöhnung an die Gewalt, die beim Kind mit Comics, Fernsehen und Kriegsspielzeug beginnt, ist nicht abzusehen, im Gegenteil: immer offener und unverhüllter sind die Ausdrucksmittel der neuen Propheten blutiger Gewaltexzesse. Und es hat bereits welche gegeben, die sich nicht mit Reden begnügt haben. Denn die Filme, von denen hier die

Rede ist, sind nur ein Anzeichen. Es gibt noch andere, die bereits viel konkreter auf bedrohliche Tendenzen hinweisen: In Schweizer Städten etwa sind bereits des öfters «Bürgerwehren» aufgetreten, in Deutschland haben Aktivitäten von Neonazigruppen bereits viele Menschen unter die Erde gebracht; bisher spektakulärste Aktion ist der Bombenanschlag am Münchner Oktoberfest im letzten Jahr gewesen. Das Massensterben ist, wohl nicht von ungefähr, bereits auch Thema nicht nur von faschistischen Filmen: Werden wir es diesmal abwenden können?

Andreas Berger

Filmvisionierung 83 mit der SKJB + AJBD

ap. Wer in der Katechese, Jugendarbeit oder Erwachsenenbildung Kurzfilme einsetzen will, ist in der Regel darauf angewiesen, dass er diese vorher schon einmal gesehen hat. Und dass bestimmte Filme gut für verschiedene Themen brauchbar sind, merkt man erst, wenn man den Film anschaut. Die Filmvisionierungen der Schweizerischen kirchlichen Jugendbewegung (SKJB) und der Arbeitsstelle Jugend- und Bildungsdienst (AJBD) kommen diesen Anliegen entgegen: Es werden rund 30 Kurzfilme gezeigt, die im Verlaufe der letzten Zeit neu in den Verleih gekommen sind. Die Auswahl geschieht im Hinblick auf kirchliche Bildungsarbeit. Gespräche in Gruppen helfen, sich die gesehenen Filme einzuprägen und Ideen für deren Einsatz auszutauschen. Das Weekend findet Samstag/Sonntag, 5./6. Februar in Einsiedeln statt. Für Pfarrer, Vikare, Jugendseelsorger und andere, die sich am Samstag/Sonntag nicht freimachen können, gibt es ein zusätzliches Angebot: Sonntag/Montag 6./7. Februar, ebenfalls in Einsiedeln. Beginn: am Sonntagabend. – Nähere Auskunft und Anmeldung bei: Sekretariat der SKJB, Postfach 161, 6000 Luzern 5 (Tel. 041/51 26 48) oder Sekretariat AJBD, Postfach 159, 8025 Zürich (Tel. 01/251 06 00).