

24

Die möglichen Verbindungen von »Medien« und »Gewalt« sind in der wissenschaftlichen Welt schon unter den verschiedensten Vorzeichen diskutiert und behandelt worden. Ziel der vorliegenden Publikation ist es, entgegen der weitverbreiteten medienpädagogischen Fragestellungen zu versuchen, sich mit der Medialisierung von Gewalt und der Übernahme der (realen) Gewalt in die Welt der Medien sowie der Frage nach der (mitunter ebenfalls medialen) Legitimierung der Darstellung von Gewalt in den Medien auseinanderzusetzen und zu neuen Lösungsansätzen zu finden.

Mit Beiträgen von Thomas Ballhausen, Thomas Brandstetter, Martin Büsser, Günther Friesinger, Johannes Grenzfurthner, Julia Barbara Köhne, Günter Krenn, Elena Messner, Jörg Metelmann, Mela Mikes, Tine Plesch und Thomas Schunke.

Günther Friesinger, Philosoph, ist Mitarbeiter an der Universität Wien, Leiter des »parafloWS Festivals« in Wien und Vorsitzender des »Quartiers für Digitale Kultur« im Museumsquartier Wien.

Thomas Ballhausen, Autor, Film- und Literaturwissenschaftler, ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am »Filmarchiv Austria« und Lehrbeauftragter an der Universität Wien.

Johannes Grenzfurthner, Philosoph, Kurator, ist Gründer der Wiener Medienkunstgruppe »monochrom« und Lehrbeauftragter im Bereich Medienkunst.

**Günther Friesinger,
Thomas Ballhausen
Johannes Grenzfurthner (Hrsg.)**

SCHUTZVERLETZUNGEN

Legitimation medialer Gewalt

VERBRECHER VERLAG

*Der Band Schutzverletzungen – Legitimation medialer Gewalt
erscheint mit Unterstützung durch das Land Steiermark, Ab-
teilung Wissenschaft und Forschung und die Stadt Wien, MA7,
Neue Medien.*



Erste Auflage
Verbrecher Verlag Berlin 2010
www.verbrecherei.de

© Verbrecher Verlag 2010
Einbandentwurf: Sarah Lamparter
Satz: Christian Walter

ISBN: 978-3-940426-39-0

Printed in Germany

Der Verlag dankt Doris Formanek.

- 7 Erlaubt und Verpöht**
Versuch einer Vorbemerkung
- 9 Unter dem Deckmantel des Humors**
Strategien filmischer historischer Kriegspropaganda
zwischen Täuschung und Legitimation.
Thomas Ballhausen und Günter Krenn
- 25 Wie man lernt die Bombe zu lieben**
Zur diskursiven Konstruktion atomarer Gewalt
Thomas Brandstetter
- 55 Splattering Bride.**
Konfigurationen von Trauma und weiblicher Rache in
Quentin Tarantinos Kill Bill (2003/4)
Julia B. Köhne
- 111 »Es gibt Dinge, die muss man selbst machen.«**
Gewalt-Tourismus, (ästhetische) Erfahrung und das
Recht auf mein Geschlecht (Kill Bill, Dogville und die
Bilder aus Abu Ghraib).
Jörg Metelmann
- 151 Kriege, die wir im Fernsehen gesehen haben**
Zu den Strategien medialer Kriegsgewalt
Thomas Schunke
- 187 Das Sexualverbrechen in der Kunst
des 20. Jahrhunderts**
Martin Büsser
- 207 »He hit me and it felt like a kiss«**
Populärmusik, Geschlechterrollen und Gewalt
Tine Plesch (†)
- 231 Utopien von Liebeslust und Lebensglück**
Gewalt- und Machtdiskurse in ausgewählten literarischen
Konzeptionen der Libertinage
Elena Messner
- 255 »This is the NEW Shit?«, asked the Paranoid Android**
Überlegungen zur Performativität der Angst in den
Videos von Marilyn Manson und Radiohead.
Mela Mikes
- 283 Biographien**

Erlaubt und Verpönt

Versuch einer Vorbemerkung

load up on guns
bring your friends
it's fun to lose
and to pretend
she's overboard
and self-assured
Oh, no, I know
a dirty word

Nirvana: Smells Like Teen Spirit

Der vorliegende Band geht auf eine schon länger zurückliegende Konferenz zurück, die noch ganz im Zeichen des Bildersturms des zweiten Irak-Kriegs und der Schreckensbilder von Abu Ghraib stand. Gerne hätten wir uns in den Auseinandersetzungen mit den politisch gestützten Legitimationsstrategien medialer Repräsentation von der Geschichte – salopp formuliert – freudig überraschen lassen. Doch es kam anders. Die weiteren Entwicklungen und die auch in der Öffentlichkeit geführten Diskussionen über gesteuerte Übertretungen, mediale Codes und gelenkte Ästhetiken machten deutlich, wie sehr sich eine weiterführende konstruktiv-kritische Auseinandersetzung mit dem Themenfeld nicht nur anbot, sondern zu einer Form der Verpflichtung wurde. Erlaubt war weiterhin, was dienlich war und entsprach, verpönt, trotz der Verschiebungen in den geisteswissenschaftlichen Debatten,

was dem verordneten Diktum des (angeblich) Gesamtgesellschaftlichen nicht entsprach. Das zweiwertige *watching* erwies sich erneut als Schlüsselbegriff eines medienübergreifenden Zugriffs: Mit »Beobachten« und »Überwachen« sind die Pole benannt, zwischen denen sich das Spannungsfeld für historische und aktuelle Debatten und Auseinandersetzungen entfaltete – und auch weiterhin entfaltet. Die Beschäftigung mit der geschichtlichen Kontinuität und der Gegenwärtigkeit der titelspendenden Schutzverletzungen hat (noch) kein Ende erreicht, die vorliegenden Beiträge sind vielmehr als Statusbericht aus einer sich erweiternden Zone des Konflikts zu lesen und zu verstehen. Blick und Frage bleiben dabei die besten Instrumente eines unausgesetzten Diskurses, dessen Wirkungsmächtigkeit und Relevanz allgegenwärtig ist.

Die Herausgeber

Unter dem Deckmantel des Humors

Strategien filmischer historischer Kriegspropaganda zwischen Täuschung und Legitimation.

Thomas Ballhausen und Günter Krenn

Der Krieg hat keinen Humor. Krieg steht für eine kontinuierliche, systematisierte Form der Aggression, des Tötens und Zerstörens. Um kontinuierliche Aggression zu kontrollieren, bedarf es verschiedener Formen der Regression. Eine davon ist das Lachen. Im Ersten Weltkrieg, der durch die erstmalige Möglichkeit zur multimedialen Aufbereitung eines kriegerischen Einsatzes zum Testlauf für alle folgenden militärischen Konflikte wurde, war es vor allem die etwa ein Jahrzehnt alte Kinematographie, durch die sowohl der Unterhaltungsbedarf der Soldaten wie auch der Informationsbedarf des Publikums maßgeblich abgedeckt werden konnten.

Film als Propagandainstrument

Die Legitimation von Militarisierung und militärischer Gewalt fußt auch in der bildmedialen Kriegsberichterstattung auf der historisch-politischen Entwicklung und der Herausbildung nationalstaatlicher Organisationsstrukturen.¹ Die Verbindung dieser beiden Bereiche lässt sich am Beispiel des sich entwickelnden Kinosystems illustrieren.

Dem Medium Film, dessen Wert als Propagandainstrument schon früh erkannt wurde, war aufgrund seiner Konzeption und Herkunft Gewaltdarstellung alles andere als fremd. Vertraut mit den theatralen Strukturen des Vaudeville-Entertainments, den Ausstellungspraktiken, Darstellungsmodi und Unterhaltungsmöglichkeiten der prä-kinematographischen Zeit, die relativ problemlos militärisch überformt werden konnten, diente der Film nicht nur der Abbildung von Gewalt, sondern auch der Formung von Machtstrukturen. Als umkämpftes Gebiet spiegelt der Medienraum bei einer gelungenen propagandagemäßen Eroberung die Planbarkeit und Planmäßigkeit des Krieges² – und somit auch der damit unweigerlich verbundenen Gewalt wider.³

Der oft betonte komische Einbezug der Gewalt gilt dabei nicht nur für die früheste Zeit des Films, dem sogenannten »Kino der Attraktionen«, das zeitlich zwischen 1895 und 1905 bzw. 1910 angesetzt wird⁴, sondern darüber hinaus auch für die erzähllastige Ausformung des Films, der sich von der Nummernattraktion zum schließlich auch bürgerlich anerkannten, verstärkt narrativ strukturierten Unterhaltungsangebot weiterentwickelt hatte. Ein frühes Beispiel für diesen Übergang wäre etwa George Méliès' *Le voyage dans la lune* (1902), das einerseits slapstickhafte Gewalteinlagen bietet, andererseits nahtlos an die Ausstellungsmodi Missgestalteter anschließt. Schließlich war dies der gleiche Regisseur, der Edisons kinematographische Erfassung von Boxkämpfen, die nachgestellt und als Originalaufnahmen verkauft wurden, konsequent

weitergedacht und 1897 Szenen des griechisch-türkischen Krieges nachgedreht hatte.

»Der Friedensmensch hat ja keine Ahnung,
was ein Kino ist«

Im Rahmen eines Forschungsprojekts des Filmarchiv Austria wurde die Medien- und Wirkungsgeschichte der k.u.k. Kriegswochenschauen und der europäischen Kriegsberichterstattung des Ersten Weltkriegs erstmals umfassend untersucht.⁵ Für diese umfassende wissenschaftliche Analyse wurden erstmals sämtliche erhaltenen Bild- und Wortmaterialien sowie alle relevanten Sekundärtexte herangezogen und ausgewertet. Auf diesem Weg konnte ein umfassendes Bild der propagandistischen Lenkung erarbeitet werden. Obwohl das Filmmaterial zum Großteil verloren ist, sind die Listen der Zwischentitel vollständig erhalten. Diese Listen konnten hier als wertvolles Instrument der einwandfreien Identifizierung bisher nicht zuordenbarer Fragmente der Kriegswochenschauen dienen.

Hochrangige Angehörige des Militärs äußerten sich zunächst ambivalent über den Wert der Kinematographie in Kriegszeiten. In Zeitungen und Zeitschriften nahmen hingegen einfache Soldaten zum Medium Film positiv Stellung. In der Reichenberger Zeitung veröffentlichte man 1916 den Artikel des Soldaten Hans Kaspar von Starcken. Er fragt darin rhetorisch, ob Personen in Zivil überhaupt die wahre Bedeutung der kinematographischen Errungenschaften beurteilen könnten. Er persönlich bezweifle dies,

denn »dazu müssen Sie drei Wochen im Schützengraben gelegen haben, durch Lehm gewatet sein und amerikanische Munition yankeedodeln gehört haben. Erst dann bekommen Sie das richtige Verständnis für diese Filmleistung. Überhaupt der Friedensmensch hat ja keine Ahnung, was ein Kino ist (...) Werden Sie Soldat! – feldgrauer Soldat. Ich rate Ihnen gut, bloß um das Kino einmal richtig sehen zu lernen. Es gehen Ihnen mit einem Mal ganz neue Begriffe auf (...) Das Kino ist für uns Krieger die einzige Kunstinstitution. Deshalb lernen wir, es voll zu genießen, zu nuancieren, zu zergliedern. Wo sehen wir eine gutangezogene Dame? Nur im Kino. Wo sehen wir Lustigkeit, Tollheit, Komik? Im Kino. Wo sehen wir Koketterie, Liebesspiel, Tändelei? Im Kino (...) Jede Bewegung sehen wir und erleben wir mit: wir haben ja so etwas so lange nicht vor unsere Augen bekommen. Wir sind durstig danach. Deshalb können wir uns an dem Spiel und dem Leuchten der großen Augen auch wirklich freuen. Wir nehmen den Film persönlich (...) Ganz herausgelöst werden wir aus dem gleichen Takt der Kriegsmaschine, wir sind plötzlich in einem anderen Lande, mit Menschen zusammen, die nicht in unserem Getriebe stehen. Das tut wohl. Das Kino ist für uns das Gestade des Vergessens und deshalb ein Punkt des Ausruhens. Die Nerven entspannen sich. Man bekommt durch das reine Sehen etwas wie einen Opiumtraum – ja, man träumt bei Bewußtsein und hat hinterher keinen Kater.«⁶

Am 8. August 1916 erlebt die Filmkomödie *Wien im Krieg* (Regie Fritz Freisler) ihre Uraufführung und läuft danach

in der sogenannten »Kriegsausstellung«, die im August 1916 im Wiener Prater zu sehen ist.⁷ Zu diesem Zeitpunkt läuft die sechste Isonzoschlacht, der zunehmende Metallmangel führt in Österreich zu Requisitionen von Metallgeräten aus privaten Haushalten. Im November des Jahres stirbt Kaiser Franz Josef, Karl tritt seine Nachfolge an.

»Unsere Films [*sic!*] – ein Sieg der deutsch-österreichisch-ungarischen Filmindustrie«⁸ verkündet die *Österreichisch Ungarische Sascha Messter Filmfabrik G.M.B.H Wien* 1916, andere heimische Firmen sehen es ähnlich. Man hat die kinematographischen Möglichkeiten erkannt, dreht Propagandafilme mit selbsterklärenden Titeln wie *Mit Herz und Hand fürs Vaterland* (1915) oder *Mit Gott für Kaiser und Reich* (1916) (beide hergestellt von der Wiener Kunstfilm).⁹ Ein anderes Beispiel ist *Die Braut des Reserveleutnants / Fürs Vaterland* (1916)¹⁰.

In anderen Fällen vermittelt man Patriotismus via Humor. Ein Beispiel dafür ist die deutsche Komödie *Wir Barbaren* (1916), ein Propagandafilm, in der die Ritterlichkeit deutscher Truppen in Kriegszeiten demonstriert wird. Der vor allem als komisches Stereotyp »Teddy« bekannt gewordene Paul Heidemann spielt einen deutschen Offizier, der ein französisches Schloss besetzt und es durch persönlichen Einsatz vor Plünderung bewahrt, wodurch eine Marquise von ihrem Hass auf die deutschen Besatzer bekehrt wird.¹¹

Im eingangs zitierten Brief des Soldaten Hans Kaspar von Starcken steht auch die Forderung: »Schafft Films an die Front!« Gute Films – am besten natürlich lustige; keine, die komisch sein sollen. Humor mit einigen Tropfen Sentimentalität – das ist das Richtige. Nette Weiblichkeit, die gut angezogen ist, muß in ihnen spielen, ein bißchen Liebe vorkommen, und der Ausschnitt kann ruhig mal etwas tief, das Röckchen mal etwas kurz sein. ›Hab ich doch meine Freude dran«, sagt Mephisto. Nur nicht prüde sein wollen für den Feldgrauen, er ist ein Mensch wie alle anderen.«¹²

Wien im Krieg

Das heimische Musterbeispiel für diese Forderung entsteht 1916: Mitten im Kriege folgt man dem Bestreben, mit internationalen Produktionen zu konkurrieren und gleichzeitig eine heimische Note ins Kino zu bringen. Der Krieg, so schreiben die Zeitungen, habe die österreichische Filmindustrie zur Reife gebracht, es gehe nun darum, mehr heimische Produkte in der Programmierung der Kinos wiederzufinden. Man lobt das Zusammenspiel der österreichischen Sascha- und der deutschen Messter-Film, natürlich auch als Metapher für den gemeinsamen Kriegseinsatz der verbündeten Nationen. Der erste Spielfilm der Sascha-Messter »zeigt Wien im Krieg, wie es liebt und lebt. Ernst, wo der Ernst aus der Wahrheit des Geschehnisses herauswächst, heiter da, wo goldener Wiener Humor seine Wurzeln schlägt. Und über allem liegt die bodenständige Kraft des Wienertums, diese goldene