

Pietraß, Manuela

## Der Zuschauer als Voyeur oder als Opfer? Zur Problematik realitätsnaher Gewalt im Film

Zeitschrift für Pädagogik 53 (2007) 5, S. 668-685



Quellenangabe/ Reference:

Pietraß, Manuela: Der Zuschauer als Voyeur oder als Opfer? Zur Problematik realitätsnaher Gewalt im Film - In: Zeitschrift für Pädagogik 53 (2007) 5, S. 668-685 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-44202 - DOI: 10.25656/01:4420

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-44202>

<https://doi.org/10.25656/01:4420>

in Kooperation mit / in cooperation with:

# BELTZ

<http://www.beltz.de>

### Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

### Kontakt / Contact:

peDOCS  
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation  
Informationszentrum (IZ) Bildung  
E-Mail: [pedocs@dipf.de](mailto:pedocs@dipf.de)  
Internet: [www.pedocs.de](http://www.pedocs.de)

Mitglied der

  
Leibniz-Gemeinschaft

**Inhaltsverzeichnis**

*Thementeil: Pädagogische Autorität*

|  |     |
|--|-----|
| <i>Roland Reichenbach/Philippe Foray</i><br>Vorbemerkungen zum Thementeil .....  | 599 |
| <i>Friedhelm Brüggem</i><br>Autorität, pädagogisch .....   | 602 |
| <i>Philippe Foray</i><br>Autorität in der Schule – Überlegungen zu ihrer Systematik im Lichte der<br>französischen Erziehungsphilosophie .....                   | 615 |
| <i>Denis Kambouchner</i><br>Pädagogische Autorität und die Sinnkrise des schulischen Lernens .....   | 626 |
| <i>Roger Monjo</i><br>Pädagogische Autorität: Unsicherheiten und Widersprüche. Eine Auseinander-<br>setzung mit Alain Renaut und Myriam Revault d'Allonnes ..... | 639 |
| <i>Roland Reichenbach</i><br>Kaschierte Dominanz – leichte Unterwerfung. Bemerkungen zur Subtilisierung<br>der pädagogischen Autorität .....                     | 651 |
| <i>Deutscher Bildungsserver</i><br>Linktipps zum Thema „Pädagogische Autorität“ .....  | 660 |
| <br><i>Allgemeiner Teil</i>  |     |
| <i>Manuela Pietraß</i><br>Der Zuschauer als Voyeur oder als Opfer? Zur Problematik realitätsnaher Gewalt<br>im Film .....  | 668 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Silke Schreiber-Barsch/Christine Zeuner</i><br>international – supranational – transnational? Lebenslanges Lernen im<br>Spannungsfeld von Bildungsakteuren und Interessen ..... | 686 |
|--|-----|

*Essay*

|   |     |
|---|-----|
| <i>Rudolf Tippelt</i><br>Ausgewählte pädagogische Lemmata und ihre bildungspolitischen<br>Konnotationen ..... | 704 |
|---|-----|

*Besprechungen*

|   |     |
|---|-----|
| <i>Kathrin Dederling</i><br>Manfred Weiß (Hrsg.): Evidenzbasierte Bildungspolitik ..... | 718 |
|---|-----|

|   |     |
|---|-----|
| <i>Justin J.W. Powell</i><br>Brigitte Kottmann: Selektion in die Sonderschule ..... | 721 |
|---|-----|

|  |     |
|--|-----|
| <i>Cristina Allemann-Ghionda</i><br>Rosarii Griffin (Hrsg.): Education in the Muslim World ..... | 724 |
|--|-----|

|  |     |
|--|-----|
| <i>Klaus Prange</i><br>Werner Korthaase/Sigurd Hauff/Andreas Fritsch (Hrsg.): Comenius und der<br>Weltfriede ..... | 726 |
|--|-----|

|   |     |
|---|-----|
| <i>Christian Niemeyer</i><br>Ulrich Herrmann (Hrsg.): „Mit uns zieht die neue Zeit ...“ ..... | 729 |
|---|-----|

*Dokumentation*

|  |     |
|--|-----|
| Erziehungswissenschaftliche Habilitationen und Promotionen in 2006 –<br>Ein Nachtrag ..... | 733 |
|--|-----|

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| Pädagogische Neuerscheinungen ..... | 738 |
|-------------------------------------|-----|

*Beilagenhinweis:*

*Dieser Ausgabe der Z.f.Päd. liegt ein Prospekt von IHI Rodenbach, 57639 Rodenbach, bei.*

Manuela Pietraß

## Der Zuschauer als Voyeur oder als Opfer?

*Zur Problematik realitätsnaher Gewalt im Film*

**Zusammenfassung:** Eine durch den Rezipienten vorgenommene Trennung von Wirklichkeits-ebenen und der souveräne Umgang mit vielfältigen Medienwirklichkeiten sind wesentlich für die Vermeidung negativer Sozialisationseffekte durch Medien. Die Problematik realistisch gestalteter Gewalt im Film begründet sich im Spannungsverhältnis von Fiktionalität bei gleichzeitig veranschaulichter Potenzialität des Geschehens. Insofern findet hier eine Annäherung von fiktionaler an nonfiktionaler Wirklichkeitsebene statt. Für die Untersuchung von Sozialisationseffekten aufschlussreich sind die inneren Rezeptionsaktivitäten, die emotionalen und kognitiven Prozesse – doch gerade diese sind empirisch schwer zugänglich. Die rahmenanalytische Vorgehensweise ermöglicht es, die Verarbeitungsweisen der Rezipienten in Zusammenhang mit dem Filmangebot zu betrachten. Am Beispiel des Filmes „Irreversibel“ wird eine solche Analyse durchgeführt. Es kann gezeigt werden, dass die im Film gewählte realitätsnahe Darstellungsweise dem Zuschauer eine interessierte und bejahende Haltung der gezeigten Gewalt gegenüber nahe legt, der er nur entgehen kann, wenn er Gewalt gegenüber ablehnend eingestellt ist.

### 1. Einleitung

Wechselwirkungen zwischen fiktionalen Medieninhalten und dem Wissen, den Vorstellungsbildern und Handlungsorientierungen der Rezipienten sind eine zentrale Fragestellung der Medienpädagogik. Eine Verstärkung von „Transfereffekten“ (Fritz 2003) wird insbesondere bei realitätsnahen Darstellungsweisen befürchtet. Besonders brisant ist diese Thematik bei Gewaltdarstellungen. Sei es die Übertragung von medialen Handlungsmustern auf die Realität, z. B. wie im Fall der „Leiden des jungen Werther“ immer wieder behauptet wird, sei es die Verwechslung von „faction“ mit Fiktion, wie bei dem Hörspiel „War of the Worlds“, das angeblich Tausende von Menschen aus Angst vor einer außerirdischen Invasion fliehen ließ (Faulstich 1981), oder sei es die durch die fehlende ästhetische Distanzierungsmöglichkeit bestehende Unerträglichkeit von Gewaltbildern wie in Gaspard Noés Film „Irreversibel“ (2002), der auf seiner Premiere in Cannes 2002 die Zuschauer zu Hunderten aus dem Kino getrieben haben soll (Willmann 2005): die Frage ist immer, ob Mediendarstellungen für eine problematische Annäherung von Fiktion an Realität verantwortlich gemacht werden können.

Bei realitätsnah erscheinenden Gewaltdarstellungen im Film erzeugt der Regisseur mit Hilfe der filmischen Darstellungsmittel den Eindruck beim Rezipienten, ein reales Geschehen zu beobachten. Möglich ist dies aufgrund der Ikonizität von Kameraaufnahmen, d. h. deren Ähnlichkeit mit dem Aussehen des außerbildlichen Gegenstandes. In der Semiotik wird die Erzeugung eines solchen Eindruckes auf einer möglichen Detailgenauigkeit des Abbildes mit dem Gegenstand begründet (Sonesson 1995). Wichti-

ger als eine tatsächlich bestehende Ähnlichkeit ist es aus Perspektive der Rezeptionsforschung, ob ein realitätsähnlicher Wahrnehmungseindruck erzeugt wird. Dazu ist letztlich das Einzelbeispiel zu betrachten, was weiter unten anhand des bereits erwähnten Filmes *Irreversibel* vorgenommen werden wird.

Die empirische Untersuchung dieser Problematik ist jedoch nicht einfach. Denn so fein wie die Verwischungen durch die Medien sind, so schwer ist es, ihre Differenzierung in den Rezipientenaktivitäten sichtbar zu machen. Im Verhalten leicht aufweisbare Wirkungen, wie in den oben genannten Beispielen, werden selten bekannt. Medienpädagogisch relevant sind aber auch die inneren Aktivitäten während der Rezeption, die sich in Bildungsprozessen der Rezipienten niederschlagen. Dazu gehören moralisches Fehlverhalten während der Rezeption, Unklarheiten über den Realitätsgehalt resp. die Richtigkeit von Informationen und eine mangelnde Differenzierung zwischen Realität und Fiktion in einer zunehmend durch Sekundärerfahrungen geprägten Welt (Winterhoff-Spurk 1989; Tulodziecki 1992, Mettler-von Meiboom 1994; Pietraß 2006). Solche Effekte schlagen sich im Wissen, in den Werten und Orientierungsmustern des Rezipienten nieder. Mit der Frage nach solcherart durch Medien initiierten Lern-, Sozialisations- und Bildungseffekten ist die Anforderung verbunden, eine Relation zwischen Mediendarstellung und ihrer Verarbeitung festzustellen. Dieser Verweisungszusammenhang stellt die empirische Rezeptionsforschung vor eine schwierige Aufgabe. Was hier eine rahmenanalytische Vorgehensweise leisten kann, soll im folgenden Beitrag thematisiert werden.

## **2. Die Untersuchung problematischer Medieninhalte aus rahmenanalytischer Perspektive**

Jeder Rezeptionsprozess ist eine Relation zwischen einem Medienangebot und einem Individuum, im vorliegenden Fall zwischen einem Film und seinem Zuschauer. Demgemäß kann die empirische Forschung angebots- oder rezeptionsanalytisch vorgehen. Für eine angebotsanalytische Vorgehensweise stehen neben der häufig verwendeten systematischen Deskription inhaltsanalytische Verfahren der Kommunikationswissenschaft (Früh 2001) und filmanalytische Verfahren (Kuchenbuch 2005, Faulstich 2002) zur Verfügung. Hierbei werden hervorstechende Gestaltungsmerkmale und dominierende Inhalte des Kommunikats untersucht, z.B. mithilfe eines Filmprotokolls. Die Problematik der Angebotsanalyse ist, dass sie keine empirische Sicherheit über die Verarbeitungsweise der Rezipienten zulässt, sondern lediglich zur Hypothesenbildung dienen kann. Sie ist jedoch wichtig für die Begründung einer Fragestellung und für eine erste Eingrenzung der Problematik. Außerdem stellt sie eine sinnvolle Ergänzung zu rezeptionsanalytischen Verfahren dar.

Eine Analyse der Entgrenzungseffekte von medialen Wirklichkeitsbereichen wird in der *Perceived Reality*-Forschung<sup>1</sup> vorgenommen, die sich mit den Einschätzungen der

1 Zum Überblick siehe Rothmund/Schreier/Groeben 2001a.

Rezipienten hinsichtlich des Verhältnisses zwischen audiovisuellen Medienprodukten und der Realität befasst. Nach einer Bestimmung von ausgewählten Inhalten und Gestaltungsstilen als potenziell problematisch werden Einstellungs- und Verhaltensänderungen untersucht, die wesensmäßig der Art der als problematisch eingestuften Inhalte entsprechen. Diese Vorgehensweise geriet in Kritik, weil der Rezeptionsprozess als „einseitige Kausalbeziehung“ betrachtet wird, ohne die Interpretationen der Rezipienten mit einzubeziehen (Früh 2001; S. 21f.), eine Notwendigkeit, die durch den geschlossenen Untersuchungsaufbau bei experimentellen quantitativen Untersuchungen gefördert wird. Überlegen hinsichtlich dieses Kritikpunktes sind qualitative Ansätze, die auf Basis des interpretativen Paradigmas an den Deutungen der Rezipienten interessiert sind.<sup>2</sup>

Die Deutungen der Rezipienten können während der Rezeption erhoben werden, z.B. durch Gespräche beim Fernsehen (Hepp 1998; Ayaß 2004) oder nach der Rezeption während der sogenannten Aneignungsphase (Mikos 2001a), z.B. durch kulturelle Praktiken Jugendlicher oder durch die Verwendung medialer Symbole in Gesprächen. Beide Vorgehensweisen sind für die hier genannte Fragestellung eher ungeeignet, weil eine eindeutige Relation zwischen dem Medienangebot und seiner Interpretation durch den Rezipienten erreicht werden muss. Im ersten Fall kann der Forscher nicht sicher sein, dass im Feldversuch jene Aspekte einer Sendung oder eines Filmes zum Gespräch kommen, die für seine Fragestellung relevant sind. Dies gilt auch für die auf die Aneignungsphase gerichteten Methoden, bei denen erschwerend hinzukommt, dass sich die Relation zwischen Angebot und Verarbeitung im Zeitverlauf lockert. Insofern sind für die vorliegende Problematik Ansätze geeignet, bei denen Interviews nach der Exposition mit einem bestimmten Filmmaterial geführt werden. Die enge Relation zwischen Text und Leser wird durch eine am interpretativen Paradigma und der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik (Mikos 2001b) orientierten Sichtweise erreicht, bei der man das Kommunikat als ein für einen unbekanntes Leser erstelltes Text versteht. Der Leser ergründet die Intentionen des Autors, er reagiert im Zeitverlauf der Rezeption auf dessen Interpretationsangebote. Es besteht eine asynchrone, anonyme Beziehung der Gegenseitigkeit, vergleichbar dem imaginativen Rollentausch bei der Medienrezeption, die in Unterschied zur Reziprozität der face-to-face Kommunikation zu sehen ist (Krotz 2001). Die „Interaktion“ zwischen Kommunikator und Rezipient kann als imaginierte Reziprozität verstanden werden. Es besteht zwar keine direkte Wechselseitigkeit, aber dennoch eine Form der gegenseitigen Bezugnahme. Bezüglich der neuen Medien wird diese Gegenseitigkeit entsprechend als „Interaktivität“ bezeichnet, welche durch Navigationshilfen, inhaltliche Feedbacks oder virtuelle Lernbegleiter erzeugt wird. Die Betrachtung der Gegenseitigkeit zwischen Medienangebot und -rezipient ist für eine Fragestellung wie die vorliegende wichtig, weil ja die Annahme problematischer Effekte und Fehlinterpretationen auf der Qualität des Angebotes begründet wird.

Ein auf die Medienrezeption gut übertragbares Interaktionsmodell legte der amerikanische Soziologie Erving Goffman 1974 (1993) vor. In seinem Werk „Rahmenanalyse“

2 Auf deren verschiedene Linien hier im einzelnen nicht näher eingegangen werden kann (z. B. Baacke 1994; Charlton 1997; Pietraß 2005).

(Frame Analysis) klassifizierte er typische Interaktionsformen. Sie entsprechen dem, was in der Medienpädagogik auch als „Medienwirklichkeiten“ oder als „Wirklichkeitsbereiche“ verstanden wird.

### 3. Medienrezeption als Rahmenanalyse

Das Konzept der Rahmen wird gut zugänglich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass für die Vielfalt menschlicher Kommunikationssituationen nur begrenzte Ausdrucksmittel zur Verfügung stehen, so dass diese prinzipiell mehrdeutig sind (Soeffner 1986). Die Zahl der Wörter ist endlich, und auch Bilder verwenden im Allgemeinen jene Gegenstände, die wir aus der eigenen Anschauung der uns umgebenden Welt kennen. Die prinzipielle Mehrdeutigkeit solcher Zeichen wird durch den Kontext, in dem sie verwendet werden, jedoch wieder eingeschränkt. Verwendungskontexte von Zeichen sind in der Diktion von Erving Goffman (1993) Rahmen. Eine Rahmen-Analyse befasst sich mit der Erzeugung von Rahmen als sinngebende Kontexte während der Interaktion.

Rahmen besitzen mehrere Schichten, ein Rahmeninneres (= das Ereignis, die Interaktion) und einen äußeren Rand. Rahmen können auch über mehrere Schichten verfügen, was hier zur Vereinfachung jedoch ausgeblendet werden soll. Der Rahmenrand ist für das Verstehen von Interaktionen sehr wichtig, weil er angibt, wie bestimmte Handlungen und Äußerungen zu deuten sind, z. B. ob als Fakt oder als Fiktion.

Bei direkten Interaktionen wird der Rahmenrand durch die Interaktionssituation vorgegeben. Bei medienübermittelten Äußerungen besteht der Rahmenrand in dem Verwendungszusammenhang, in den Inhalte durch den Kommunikator (Journalist, Reporter, Regisseur) gestellt werden. Denn anders als in direkter Interaktion besteht kein unmittelbarer Situationsbezug der bildlichen, schriftlichen und auditiven Zeichen, aus denen die Aussage erstellt wird. Verstehenshinweise ersetzen den fehlenden sinngebenden Kontext, den die direkte Interaktionssituation besitzt. Sie geben dem Rezipienten an, dass alles, was nun zu sehen, zu lesen oder zu hören sein wird, auf eine gewisse Weise zu verstehen ist, z. B. als ironisch, als nachgestellt, als ein Spiel. Insofern enthalten Rahmentypen, die in den Medien als Genres zu verstehen sind (Willems 1997), zugleich Hinweise auf den Wirklichkeitsgehalt einer Botschaft. Bei einem Film finden sich Hinweise auf den Rahmenrand am Beginn und Ende einer Sendung (Vorspann oder Anmoderation) und auch im Rahmeninneren, z. B. deuten eine künstlich wirkende Farbgebung wie beim Unterhaltungsfilm, Musikuntermalung und das Auftreten fantastischer Figuren auf einen fiktionalen Rahmen hin. Rahmenhinweise werden geltenden Gestaltungskonventionen gemäß gesetzt; der Rezipient kann darüber hinaus etwas als Rahmenhinweis verstehen, was nicht ursprünglich so intendiert war, z. B. die Veränderung der Lautstärke bei Werbeeinlagen.

Der Kommunikator legt dem Rezipienten durch seine Rahmenhinweise mögliche Verstehensweisen nahe. Der Rezipient versucht seinerseits anhand der ihm gegebenen Rahmenhinweise die Botschaft zu verstehen. Wenn der Rezipient die bestehenden Rahmenhinweise erkennt und die mit dem Rahmen gegebenen Verstehens- und Verhal-

tensweisen übernimmt, wird jener Rahmen gesetzt, den der Kommunikator beabsichtigt hatte.

Rahmen entstehen und bestehen nur in Interaktion. Insofern sind sie nichts Statisches, das einer Situation übergestülpt wird, sondern sie werden dynamisch während der Interaktion immer wieder neu gesichert. Ein Rahmen ist erst dann und nur solange gültig, wie er von allen Interaktionspartnern akzeptiert und aufrechterhalten wird. Dies gilt auch für die Medienrezeption. Hier besteht insofern eine besondere Situation, als die Kommunikation zwischen Kommunikator resp. Autor und Rezipient zeitversetzt verläuft. Filme sind fertige Kommunikate, ihre Rahmenhinweise sind ihnen inhärent und der Kommunikator muss nun darauf vertrauen, dass der Rezipient sie in der intendierten Weise nachvollzieht, damit der gemeinsame Bezugsrahmen zustande kommt. Der im Kommunikat gesetzte Rahmen wird also erst dann realisiert, wenn der Rezipient die Rahmenhinweise im Sinne des Kommunikators nachvollzieht (Abbildung 1). Mit anderen Worten ist etwas als real oder fiktional zwar durch den Kommunikator festgesetzt, doch damit dieser Status etabliert wird, muss er auch vom Rezipienten dem Kommunikat zugeschrieben werden (Abbildung 1)<sup>3,4</sup>.

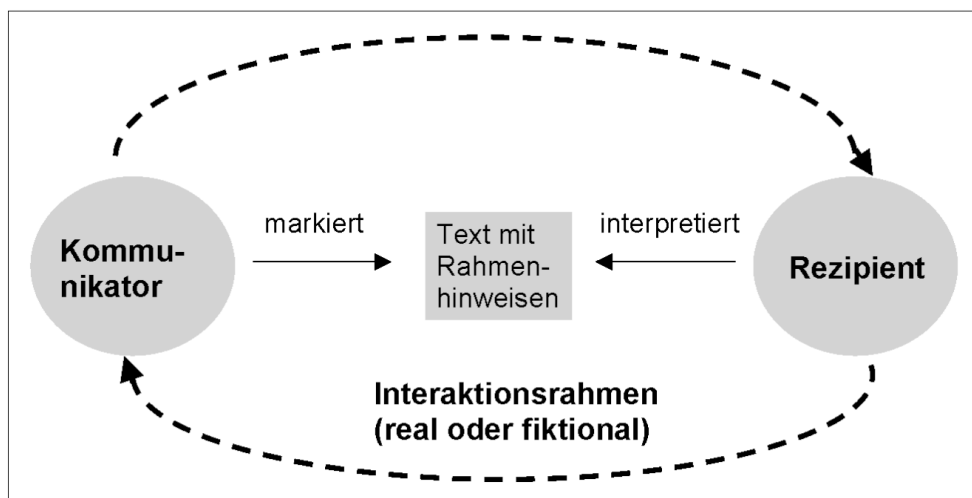


Abb. 1: Die Herstellung des Interaktionsrahmens bei der Medienrezeption

- 3 Dass ein Rahmen als gesetzt gelten kann, verlangt jedoch nicht nur die dem gesetzten Rahmen entsprechende Interpretation des Kommunikats zu akzeptieren, sondern zugleich auch mit dem Rahmen gegebene normative Erwartungen und Verhaltensweisen (Pietraß 2006, S. 100ff).
- 4 Ob die außermediale Wirklichkeit tatsächlich Fakt oder Fiktion ist und damit die Rahmenhinweise korrekt sind, soll hier nicht näher verfolgt werden. Ein Grund für die pädagogische und medienethische Relevanz von Massenkommunikation ist, dass der Kommunikator die Möglichkeit besitzt, einen Wirklichkeitsgehalt mit falschen Rahmenhinweisen vorzutäuschen.



Zusätzlich kann der Kommunikator durch die Art und Weise der Rahmung seines Kommunikats den Rezipienten bei seiner Interpretationsleistung unterstützen. Hybridformate dagegen basieren auf der bewussten Verwirrung klarer Rahmenverhältnisse, so gehen bei Dokusoaps wie „Big Brother“ oder Castingshows wie „Deutschland sucht den Superstar“ Authentizität und Inszenierung ineinander über.

Auch der Rezipient ist am Zustandekommen des Rahmens beteiligt. Er besitzt einerseits die Freiheit, Rahmenvorgaben nicht zu befolgen, z. B. wenn er eine feierliche Zeremonie ironisch kommentiert. Andererseits kann es sein, dass der Rezipient dabei überfordert ist, die Rahmenvorgaben zu erkennen. Entsprechend sind die Ergebnisse einer Untersuchung Buckingham (1996) zu deuten, bei der Kinder trotz einer korrekten, fiktionalen Rahmung glaubten, dass bei einer täuschend realitätsnahen Geisterjagd „echte“ Gespenster gejagt würden. Eine dritte Einflussmöglichkeit ist durch den Rezeptionskontext gegeben. Er kann zu einer Neusetzung von Rahmen in der Rezipientengruppe führen, z. B. wenn eine ernste Szene ins Lächerliche gezogen wird.

Die Aktivitäten des Rezipienten sind nicht allein als sinnhafte Deutungen zu verstehen, also auf einer rein kognitiven Ebene, sondern ein Rahmen gibt auch vor, mit welcher inneren Teilhabe die Interaktionspartner an Ereignissen partizipieren (Goffman 1993, S. 19). Insofern schafft ein Rahmen „Sinn“ und „Engagement“ (1993, S. 376), was heißt, dass sich die am Rahmen Beteiligten „gewöhnlich nicht nur ein Bild davon [machen], was vor sich geht, sondern sie werden (bis zu einem gewissen Grade) auch spontan gefangengenommen, in Bann geschlagen“ (ebd., S. 376). Das „Engagement“ am Rahmen definiert Goffman als einen „psychobiologischen Vorgang“, „bei dem dem Subjekt mindestens teilweise entgeht, worauf sich seine Gefühle und seine kognitive Anspannung richten“ (ebd.). Sie richten sich auf die Ereignisse im Rahmeninneren, die der Rahmenrand umschließt. Eine ausschließliche Berücksichtigung des Rahmenrandes würde die Möglichkeit einer inneren Teilhabe am Geschehen blockieren. Viel mehr muss man sich von seiner Dynamik mitreißen lassen, was willentlich nicht möglich ist, „denn damit würde sich ja die Aufmerksamkeit auf etwas weiteres richten, nämlich die Aufrechterhaltung jener Aufmerksamkeitsrichtung“ (S. 377). Bei der Film- und Fernsehrezeption treten beide Rahmenebenen miteinander verschränkt auf. Die kognitiven Rahmenaktivitäten beziehen sich auf den Rahmenrand sowie auf jene Rahmenhinweise, die durch die Gestaltungsmittel gegeben sind und durch sachliche Hinweise in der inneren Rahmenschicht. Die emotionale Teilhabe bezieht sich auf das Geschehen im Rahmeninneren und steht in einem permanenten Bezug zum Rahmenrand, der den Grad der Teilhabe bestimmt.

Die Spannung zwischen Realität und Fiktion bei realistischen Gewaltdarstellungen im Film können durch eine Analyse der Rahmenhinweise offen gelegt werden. Was diese Rahmenverwirrungen durch den Rezipienten bedeuten, kann durch seine auf diese Schichten bezogenen Aktivitäten analysiert werden, die sich systematisch gesehen in emotionale (Teilhabe am Rahmeninneren) und kognitive Rahmungsleistungen (Einordnung in den Rahmenrand und Deutung der Rahmenhinweise) gliedern lassen.

#### 4. Die rahmenanalytische Vorgehensweise am Beispiel des Films „Irreversibel“

Im Folgenden soll am Beispiel des Filmes „Irreversibel“ eine Rahmenanalyse vorgenommen werden, um so die Problematik realitätsnaher Gewalt anhand des Verweisungszusammenhangs zwischen Filmangebot und Rezeptionsweise offen zu legen. Bei seiner Premiere in Cannes verließen nach Angaben der Frankfurter Allgemeinen Zeitung von 2400 Leuten 200 vorzeitig den Vorführraum: „... mancher war der Ohnmacht nahe, andere brüllten Schande, der Rest blieb bis zum Ende, um Abgebrühtheit zu demonstrieren oder den Unmut loszuwerden“ (Althen 2005).<sup>5</sup> Die BBC (2006) spricht sogar von 250 Personen, die vorzeitig gegangen seien, darunter selbst Filmkritiker, manche hätten medizinischer Betreuung bedurft (BBC 2006). Als Anlass für diese Reaktionen wird die realistisch dargestellte Gewalt gesehen,<sup>6</sup> wobei eine neunminütige Vergewaltigungsszene im Zentrum der Diskussion steht. Opfer ist die junge Frau Alex, die nach einem Streit mit ihrem Freund eine Party vorzeitig und allein verlassen hat. Die Geschichte des Paares wird rückwärts erzählt, am Ende des Filmes sieht man die glückliche Alex, die ein Kind erwartet, am Anfang sieht man ihren Liebhaber mit seinem Freund, die den Täter suchen und, als sie ihn finden, aus Rache erschlagen. Die Farbgebung ist dunkel, Rot und Schwarz dominieren, Kameraführung und Schnittwechsel sind hektisch, die Handlungen aggressiv. Erst am Ende, dem Anfang der Liebesgeschichte, werden die Farben hell und freundlich, die Bilder ruhig und schön.

##### 4.1 Rahmenhinweise im Film

Rahmenhinweise auf den realen oder fiktionalen Status bestehen im Rahmenrand, in den Gestaltungsmitteln und im Rahmeninneren:

*Rahmenrand:* Die Fiktionalität des Filmes „Irreversibel“ wird mit Informationen über den Film, Regisseur und Schauspieler auf DVD und Videokassette oder im Kino-Programm eindeutig hergestellt. Auch der Vorspann zeigt an, dass es sich um einen Kinofilm handelt, u.a. durch die rückwärts laufende Schrift, die Musikuntermalung, die Auflistung der Mitwirkenden.

*Rahmeninneres und Gestaltungsmittel:* Insbesondere durch die Mitwirkung der bekannten Schauspielerin Monica Bellucci als Hauptdarstellerin „Alex“ ist ein klarer

5 Dieselbe Information findet sich auf dem Klappentext der französischen DVD (<http://www.imdb.com/title/tt0290673/trivia>; 6.10.2006).

6 Es ist nicht sicher, ob es wirklich allein die drastischen Bilder waren, die die Zuschauer dazu brachten, das Kino zu verlassen. So sind die ersten dreißig Minuten des Films, wie der Weblog Internet Movie Database (IMDB) verlauten lässt, mit einem Geräusch unterlegt, das eine Frequenz von 28Hz besitzt, was kaum hörbar ist und ähnlich jenem Geräusch, das von einem Erdbeben erzeugt wird. Bei Menschen verursacht diese Frequenz angeblich Übelkeit und Schwindel und soll von den Produzenten mit dem Ziel dieser Reaktion eingesetzt worden sein (<http://www.imdb.com/title/tt0290673/trivia>; 16.01.2006). Für diesen Hinweis danke ich PD Dr. Tom Knieper, Universität München.

Rahmenhinweis auf Fiktion gegeben. Wesentliches filmisches Darstellungsmittel ist die Kamera, die in der fragwürdigen Szene zu einer Art Augenzeugin wird: Alex begibt sich, als sie kein Taxi bekommt, in eine Unterführung zur anderen Straßenseite. Bis auf eine sehr kurze Einblendung des Schriftzuges „Passage“ verfolgt die Kamera die Schauspielerin in Echtzeit auf ihrem Weg, als plötzlich ein Mann und eine Frau um die Ecke des Ganges auftauchen. Sie streiten, der Mann schlägt und stößt die Frau. Alex versucht erschreckt, sich an der Wand vorbeizudrücken. Der Zuschauer beobachtet dies aus der Distanz der Totale. Der Mann wird auf Alex aufmerksam, während die andere Frau die Gelegenheit nützt, zu fliehen. Nachdem er Alex zu Boden gezwungen hat, befindet sich der Zuschauer quasi mit dem Gesicht ihr gegenüber, die Kamera ist etwa auf ihrer Augenhöhe. Diese Sequenz besitzt wie gesagt keine sichtbaren Schnittwechsel und wird in Gleichzeitigkeit des Handlungsablaufs ohne weitere Stilmittel der Kameraführung gezeigt, eine Musikuntermalung fehlt.

Die Kamerabewegung lässt den Zuschauer nah an das Geschehen rücken, zu nah für einen Voyeur und zu nah für einen Menschen, der Gewalt niemals einfach nur zusehen würde. Dadurch wird der Zuschauer in die Rolle eines passiven Mittäters gesetzt. Denn wäre er tatsächlich dabei, würden die Akteure ihn aus dieser Nähe, aus der er das Ganze beobachtet, sehen können, eine Nähe zu den Gewaltausübenden, die nur bei Mittäterschaft aufrechterhalten werden kann. Die Zeitgleichheit der Handlung ist ein weiteres wichtiges Stilmittel, das in Kombination mit der Kameraposition den Eindruck der Augenzeugenschaft unterstützt. Verstärkt wird dies noch dadurch, dass der Gewaltakt ohne Schnitte gezeigt wird, so als würde er vor den eigenen Augen vollzogen (die Szene wurde neun Mal gedreht und dann digital so montiert, dass der Eindruck eines nicht geschnittenen Filmdokuments entsteht; IMDB 2006). Beides baut eine Ästhetik der Unmittelbarkeit auf, der Zuschauer wird angehalten, einen realitätsnah abbildenden Gewaltakt quasi unmittelbar zu verfolgen.

Zusammenfassend stehen also einem eindeutig fiktionalen Rahmenrand ein Ereignisablauf und eine Darstellungsweise gegenüber, welche den fiktionalen Gewaltakt als möglich zeigen und dem Zuschauer eine direkte Beobachterposition daran zuweisen.

#### 4.2 *Die Rezeption des Filmes anhand ausgewählter Kommentare*

Um das Interesse von Zuschauern an Gewalt verstehen zu können, legt Keppler (1997), auf deren Arbeit sich Seel (2003) bezieht, ein begriffliches Instrumentarium vor, das reale von fiktiver und spontane von inszenierter Gewalt unterscheidet. „Irreversibel“ zeigt danach eine „fiktive Inszenierung spontaner Gewalt“ (S. 390), die wie reale Gewalt zur Wahrnehmung gebracht werden soll (S. 393). Ziel solcher Darstellungen (physischer Gewalt) sei es, das „Unerklärliche, Erschreckende und Verstörende spontaner Gewaltakte“ vor Augen zu führen (S. 393). Wie dies durch die Zuschauer erlebt wird, soll anhand von E-Mails in Chatforen und Informationsdiensten zum Thema Film untersucht werden. Bei den ausgewählten Zuschriften handelt es sich um postrezeptiv getroffene Aussagen, die sich auf die Rezeptionsphase beziehen und deren Verarbeitung. Die Aussagen

wurden unterschiedlichen Websites entnommen und entstammen damit einem Kreis an diesem Thema und besonders dem Film „Irreversibel“ interessierten Personen. Ausgewählt wurden jene Aussagen, welche die Realitätsnähe der Gewalt kommentieren. Sie wurden auf die für die vorliegende Fragestellung zentrale Aussage gekürzt.

Es handelt sich um öffentlich zugängliche E-Mails, bei denen Angaben über Alter, Bildung und teilweise auch das Geschlecht fehlen. Auch ist der Entstehungskontext der Aussagen nicht bekannt. Trotz dieser Einschränkung sollen die Daten herangezogen werden, weil das Zeigen von gewalttätigen Filmen forschungsethisch problematisch ist, so dass die Erhebung von Gewaltrezeption nur eingeschränkt möglich ist.

Die ausgewählten Aussagen stehen in einem diskursiven Kontext, den jeweiligen Foren, den sie vom Betreiber der Website entnommen wurden. Sie wurden an eine vermutlich anonyme Gruppe von Filmfans gerichtet, die Interesse am Thema Film besitzen. Insofern sind sie selbst in einem Rahmen entstanden: Es ist jener des Redens über den Film, der im Raum des Internet öffentlich ist, zugleich aber eingeschränkt auf die potenziell am Film Interessierten, was wiederum eine Beschränkung der Gesprächsteilnehmer für diese Kommentare darstellt. Da in einem solchen Diskurs Argumente und Bewertungen ausgetauscht werden, er aufgrund der fehlenden Direktheit der Kommunikation und damit nonverbaler Elemente auf diese inhaltliche Ebene stark zugespitzt ist, geben die Argumente Einblick in die Bewertung und das Erleben des Films. In allen Zuschriften wird deutlich, dass es der von Noé auferlegte Status des am Gewaltakt interessierten Beobachters ist, mit dessen moralischer Problematik die Zuschauer zu kämpfen haben, was sie mit sprachlichen Bildern emotionaler Betroffenheit ausdrücken. Zugleich sind kognitive Distanzierungen über den Rahmenrand „Fiktion“ zu beobachten.

#### 4.2.1 *Die emotionale Teilhabe am Rahmeninneren*

Die emotionale Verarbeitung wird mit Bildern der körperlichen und seelischen Betroffenheit ausgedrückt. Der Körper ist die Grenze, die reales Erleben von einem imaginativ gesteuerten Erleben-als-ob scheidet. Insofern darf bezweifelt werden, dass die Zuschauer wirklich so starke Empfindungen hatten, wie sie angeben (z. B. aufsteigende Übelkeit, Magenschmerzen, Atembeschwerden). Zugleich ist das Fehlen solcher tatsächlich empfundener Beeinträchtigungen die Voraussetzung für ästhetische Erfahrung, so dass Zuschauer, die tatsächlich seelisch und körperlich leiden, nur eingeschränkte Möglichkeiten zum Filmgenuss besitzen:

*„Physisches Leiden, das eine gewisse Schwelle überschreitet, kann als Wahrnehmung nicht mehr begriffen werden. Jenseits dieser Schwelle löst sich jenes geregelte Verhältnis zum Gegenstand, das man Äisthesis nennt, allmählich auf. Was dabei zusammenbricht, ist die Struktur, die Beziehungen zu Objekten und Objektvorstellungen (einschließlich des eigenen Körpers) allererst ermöglicht – mit anderen Worten: die Welt.“* (Koppenfels 2002, S. 120)

Vielmehr sind diese angeblichen Wirkungen als Metaphern für das Überschreiten jener Grenze zu verstehen, die zwischen dem Opfer und dem Beobachter von Gewalt besteht (Seel 2003, S. 297). Körperliches Mitempfinden macht den Zuschauer selbst zum Opfer, durch die Identifikation mit demselben distanziert er sich vom Voyeursstatus:

*„Irreversibel??? Der heftigste Film aller Zeiten??? Meiner Meinung nach schon, noch nie da gewesene Gewalt, so realistisch, dass einem die Kotze hochkommt!“* (seb, [http://www.filmz.de/film\\_2003/irreversibel/kommentare.htm](http://www.filmz.de/film_2003/irreversibel/kommentare.htm); 6.10.05)

*„Dieser Film hat mich körperlich und emotional (Atemnot, Gänsehaut, Sauerstoffmangel) so mitgenommen, wie noch bisher fast kein anderer Film (...) die Wirkung des Films auf mich war ungeheuerlich, so dass ich, obwohl ich ihn schon vor fünf Tagen gesehen habe, noch immer mitgenommen bin! Der Film ist radikal und überschreitet Schmerzgrenzen (...)! Ein Schlag in den Magen.“* (ryan; [http://www.filmz.de/film\\_2003/irreversibel/kommentare.htm](http://www.filmz.de/film_2003/irreversibel/kommentare.htm); 6.10.05)

*„Und wenn der Vergewaltiger am Ende auf Alex einschlägt und tritt, dann meint man, jeden dieser Schläge, Tritte am eigenen Leib zu spüren.“* (Thomas Willmann; <http://www.artechock.de/film/text/kritik/i/irreve.htm>; 6.10.05)

Aufgrund seiner erlebten Realitätsnähe wird der Film zugleich für jene Zuschauergruppen, die besonders empfindsam sind, als ungeeignet angesehen, diese realitätsnahe Gewaltdarstellung zu betrachten:

*„Ein Muss für alle Filmfans, ohne Freundin!“* (seb 10.7.05 14:55, [http://www.filmz.de/film\\_2003/irreversibel/kommentare.htm](http://www.filmz.de/film_2003/irreversibel/kommentare.htm); 6.10.05)

*„Nichts für Frauen!! Auf keinen Fall für liebe Menschen.“* (ohne Namensangabe; [http://www.filmz.de/film\\_2003/irreversibel/kommentare.htm](http://www.filmz.de/film_2003/irreversibel/kommentare.htm); 6.10.05)

Wie tief das den Metaphern körperlichen und seelischen Empfindens zugrunde liegende Empfinden der Zuschauer wirklich geht, kann nicht nachvollzogen werden. Auf jeden Fall gelingt es ihnen, die Identifikation mit dem Opfer glaubhaft zu versichern. Die eigenen Gefühle machen den Betrachter selbst zum Opfer, er leidet unter diesen, so als würde ihm die Gewalt angetan. Und indem das Leiden empfunden wird, als sei es wirklich, wird auch dem Gewaltakt selbst eine Nähe zur realen Gewalt zugeschrieben, die seine mit der Fiktionalität gegebene Künstlichkeit und Inszeniertheit überschreitet. Hierin besteht eine Distanzierung vom fiktionalen Rahmenrand. Er wird zwar nicht in Frage gestellt, aber so nah als möglich an Realität herangeführt, womit die oben bereits erwähnte Distanz ästhetischen Erlebens wiederum gemindert wird. Die Zuschauer empfinden so, wie sie empfinden würden, wenn sie reale Gewalt sähen, sie könnten sie nicht ertragen und konsequenterweise auch nicht betrachten. Damit verlassen sie die ihnen aufgenötigte Haltung des Beobachters und begeben sich in die Lage des Opfers.

#### 4.2.2 *Die kognitive Verarbeitung über den Rahmenrand und die Rahmenhinweise*

Bei der kognitiven Verarbeitung steht nicht die Wirkung auf das psychische und physische Erleben im Vordergrund, sondern die begriffliche Verarbeitung der Filmerfahrung, der Bedeutung zugeschrieben und die in den Erfahrungs- und Wissensschatz eingeordnet wird. Die Annäherung an die Filmhandlung ist als sachlich-distanziert zu verstehen. Die Rahmungsaktivitäten bestehen in der Einordnung des ganzen unter den Rahmenrand und in der Interpretation der Rahmenhinweise. Da letztere durch die Gestaltungsmittel gegeben sind, wird auf dieser Ebene medienkundliches Wissen eingebracht. Im Vorteil sind hier jene Personen, die sich mit Film laienhaft oder beruflich als Kritiker näher auseinandersetzen oder aus anderen Quellen, wie der Medienerziehung, über entsprechende Kenntnisse verfügen. Auch das Rahmeninnere wird auf dieser Ebene überprüft, bei fiktionalen Rahmen z. B. hinsichtlich der Glaubwürdigkeit der Darstellung und der auftretenden Figuren.

An der folgenden Zuschrift ist dies dokumentierbar: Die Wirkung der Gewaltszene wird mit ihrer Gestaltungsform begründet, die Einstufung derselben als nicht ungewöhnlich hebt das Geschehen aus einer Sonderrolle heraus. Es ist nichts anderes, als das, was jeden Tag passiert. Damit findet auf kognitiver Ebene statt, was auf der emotionalen die Metaphern des Mitleidens ausdrücken: weil der Akt die Realität widerspiegelt, ist es auch nicht anstößig, ihn zu betrachten.

*„Es ist der mit Abstand brutalste Film, den ich je gesehen habe. Allerdings nur dadurch, dass die Szenen mit der letzten beginnen und der ersten enden (...) Wären die Szenen in der richtigen Reihenfolge würde man sogar Verständnis für diesen Ausbruch haben. Der Regisseur zeigt nichts anderes als die alltägliche Gewalt auf der Erde. Schwer zu ertragen, aber real.“* (coyote; [http://www.filmz.de/film\\_2003/irreversibel/kommentare.htm](http://www.filmz.de/film_2003/irreversibel/kommentare.htm); 6.10.05 )

Die kognitive Verarbeitung ist Aufgabe des professionellen Filmkritikers, er kann mit Rückgriff auf Expertenwissen sprachlich differenziert erklären, warum die Szene so schwer zu ertragen ist:

*„Diese Szene hebt die üblichen Mechanismen der Erzähl- und Emotionsmaschine Kino aus: Sie wirft uns darauf zurück, den gezeigten Vorgang, die schreckliche Tat, mit zu durchleben. Da gibt es keine Abkürzungen und keine Beschönigungen, diese Szene dozieren nicht von der Unerträglichkeit des Gezeigten, sie macht es geradezu körperlich fühlbar. Sie schafft dies gerade dadurch, daß sich die Kamera ein Stück weit zurückzieht und starr verharrt, in der rechten Hälfte des Breitwandbildes leeren Raum läßt.“* (Thomas Willmann; <http://www.artechock.de/film/text/kritik/i/irreve.htm>; 6.10.05)

„Smyrnarnianer“ will nach weiteren Informationen suchen, um Kategorien zur Verarbeitung zu finden. Seine „Sprachlosigkeit“ ist der Ausdruck fehlender begrifflicher

Zugriffsmöglichkeit, er will sich aus dieser Beklemmung mit Informationen über den Film befreien:

*„Ich bin sprachlos! Noch nie hat mich ein Film so beklemmend in seinen Bann gezogen. Habe Ihn gerade vor 2 Stunden gesehen und musste direkt daraufhin recherchieren. Muss das erstmal verarbeiten.“* (Smyrnarianer; [http://www.filmz.de/film\\_2003/irreversibel/kommentare.htm](http://www.filmz.de/film_2003/irreversibel/kommentare.htm); 6.10.05)

Dementsprechend wird auch im Folgenden die schwer zu ertragende Wirkung des Filmes betont. Zugleich wird er als bereichernd angesehen. Auch dieser Zuschauer weiß noch nicht, wie er den Film einordnen soll:

*„Der Film ist umstritten und konsequent und zugleich interessant und wahrlich nicht für jeden etwas. Ich bereue es jedenfalls nicht, ihn gesehen zu haben und kann ihn noch nicht bewerten... Ein Schlag in den Magen und auf jeden Fall sehr interessant!“* (ryan, [http://www.filmz.de/film\\_2003/irreversibel/kommentare.htm](http://www.filmz.de/film_2003/irreversibel/kommentare.htm); 6.10.05)

Die kognitive Verarbeitung als Annäherung an einen Bildungsprozess wird in der folgenden Mail deutlich. Der Zuschauer sieht einen Gewinn in der Filmerfahrung, die sich durch das „Aushalten“ des Filmes einstellen könne:

*„While it is undoubtedly a hard film to sit through, if you put in the effort, it rewards in dividends. And it not only deserves but really requires multiple viewings, if you can stomach it.“* (sackleywhistle, <http://www.imdb.com/title/tt0290673/usercomments>; 16.1.2006)

In der folgenden Zuschrift wird sowohl eine Versicherung der Gewaltablehnung vorgenommen, auf der anderen Seite zeigt die „Begeisterung“ für den Film, dass er wie vorangehend als eine Bereicherung empfunden wird. Der damit verbundenen Problematik ist sich der Zuschauer offensichtlich bewusst und weist deswegen die anderen Besucher des Forums darauf hin, dass alle, die über den Film reden wollten, ihn schließlich auch gesehen hätten.

*„Irreversibel??? ... noch nie da gewesene Gewalt, so realistisch dass einem die Kotze hochkommt! Aber ist es nicht genau das, was den Film ausmacht, ich meine, jeder, der hier reinschreibt, egal ob gut oder schlecht bewertet, ihr habt ihn doch alle gesehen und wollt darüber reden, oder nicht?“* (seb; [http://www.filmz.de/film\\_2003/irreversibel/kommentare.htm](http://www.filmz.de/film_2003/irreversibel/kommentare.htm); 6.10.05)

Die kognitive Zugangsweise und die mit ihr in Kauf genommene Distanzierung kann durch die Versicherung der Empathie mit dem Opfer aufgefangen werden: Der sachliche Zugriff wird durch die Emotionen „aufgeweicht“. Die emotionale Teilhabe rechtfertigt sozusagen eine kognitive Herangehensweise und das Sprechen über den Film. Offensichtlich entsteht dadurch, dass der Film trotz der Gewalt angesehen wurde, ein Rechtfertigungsbedarf.

## 5. Diskussion und Ausblick

Bei einer realitätsnahen Gewaltdarstellung wie im vorliegenden Beispiel werden die Zuschauer vor eine schwierige Situation gestellt: Der fiktionale Rahmen ermöglicht die emotionale Distanzierung vom Leiden des Opfers, damit aber begibt sich der Zuschauer zugleich in die problematische Lage des Voyeurs, welche ihm allein schon durch die Darstellungsmittel aufgenötigt wird. Zeitgleichheit und Kameraposition unterlaufen eine Distanzierung und machen diese Zuschauerposition jenem unangenehm, der den Gewaltakt ablehnt. In der Realität würde er irgendetwas unternehmen, eingreifen oder Hilfe holen: Doch obwohl die Gewalt so real gezeigt wird, als sei sie wirklich, schaut er ihr zu, allein, weil sie fiktional ist. Damit zeigt sich, genau wie Seel (2003) dies theoretisch ausführt, das Betrachten von Gewalt als moralisch problematisch: Fiktionale Gewalt schafft ihre Wirklichkeit in der Imagination, indem sie den Rezipienten „an den Prozeß ihrer *Darbietung* fesselt“ (S. 303), währenddessen die Darstellung realer Gewalt auf den Ort ihres Geschehens verweist. Die Betrachtung faktischer Gewalt unterscheidet sich damit von jener fiktionaler Gewalt dadurch, dass der reale Ort des Geschehens einen Informationswert enthält, während die fiktionale Gewalt auf nichts als sich selbst verweist. Doch ihre Realitätsnähe gibt ihr zugleich eine Potenzialität, die einen möglichen Ort des Geschehens erzeugt. Insofern fesselt sie wie reale Gewalt das Interesse, unterläuft aber den Informationswert durch ihre Fiktionalität. Damit wird die Betrachtung von realitätsnah dargestellter, fiktionaler Gewalt zu einem moralisch problematischen Akt der Beobachtung, der sogar die Tür zum Genuss aufstoßen könnte. Diese Problematik besteht nicht, wenn der Zuschauer sich mit dem Opfer identifiziert: Sein Mitleiden holt ihn aus der vom Regisseur gelegten „Falle“ eines interessierten Betrachtens von Gewalt heraus. Insofern spiegelt sich in den Argumentationsmustern, die sich auf die Voyeursposition und die Identifikation mit dem Opfer, sowie auf die Ablehnung von Gewalt beziehen, die bereits in der Filmbeschreibung sichtbar gewordene Problematik der Darstellungsform:

*Voyeursstatus:* Bei tatsächlichen Gewaltakten wird der den Akt Betrachtende zum Mittäter, weil er das Geschehen nicht verhindert. Beim Zuschauen von Mediengewalt wird eine solche Komplizenschaft durch heimliche Bejahung des dargestellten Gewaltaktes hergestellt. Es ist dann nicht das Interesse am Informationswert der Darstellung von Ereignissen in der Welt, sondern an der Gewaltausübung selbst, welches ihr Zusehen problematisch macht:

*„Von einem Interesse an der Gewalt selbst wird die Wahrnehmung der Zuschauer erst geleitet, sobald sie die Bejahung bestimmter Arten der Gewaltausübung einschließt. In diesem Augenblick übernehmen die Betrachter von Gewalthandlungen in einem gewissen Maß die Einstellung derer, die anderen Gewalt antun. Sie werden zum Komplizen eines (einzelnen oder kollektiven) Täters, der seine Handlung vollführt, indem er sie ausführt.“* (Seel 2003, S. 316)

Der Zuschauer wird zum Voyeur, dessen besonderer Status es ist, unbeobachtet zuzuschauen. Sofern es dem Voyeur gelingt, selbst unsichtbar zu bleiben, kann keiner ihm



Schuld dafür geben, dass er den Gewaltakt nicht zu verhindern sucht. Genau diesen Zuschauer-Status legt die realitätsnahe Darstellung fiktionaler Gewalt nahe: Derjenige, der die Gewalt ansieht, macht sich, zumindest von außen betrachtet, zum Komplizen des Täters.

Einen Ausweg bietet die *Identifikation mit dem Opfer*. Damit verweigert der Zuschauer die ihm nahe gelegte Interaktionssituation. Diese Position drücken die Zuschauer mit Bildern körperlicher Bedrängnis aus. Doch mag der Betrachter „angerührt oder überwältigt, gefesselt oder mitgenommen“ sein, es sind dies lediglich „Metaphern aus dem Feld einer leiblichen Bedrängnis, zu der es in Wirklichkeit gar nicht kommen darf, wenn ästhetische Wahrnehmung möglich bleiben soll“ (ebd., S. 300). Ebenfalls sind die verwendeten Formulierungen körperlichen Mitempfindens als Metaphern zu verstehen, mit deren Intensität aber der Identifikation mit dem Opfer Glaubwürdigkeit verliehen wird.

*Gewaltablehnung*: Fiktionalität ist aufgrund der realitätsnahen Gewalt ein problematisches Distanzierungsmoment, denn die Gewalt mag zwar gespielt sein, aber in der gezeigten Form könnte sie auch stattfinden – eine Zwickmühle, der der Zuschauer nur durch Kommunikationsabbruch entgehen könnte. Tut er dies aber nicht und sieht den Film an, bleibt nur die offene Ablehnung der Gewalt. In den angeführten Beispielen wird genauso gehandelt: Die Zuschauer haben den Film gesehen und sich damit auf die Rezeption der Gewalt eingelassen, was moralisch problematisch ist. Indem sie ihre Gewaltablehnung und ihre Sensibilität für die Brutalität der Bilder versichern, distanzieren sie sich jedoch von dem durch Noé vorgegebenen Interaktionsrahmen im nachhinein.

Durch die Versicherung einer inneren Teilhabe am Leiden des Opfers wird der Zuschauer quasi selbst zum Opfer dieses Gewaltausbruchs. So entgeht er der vertrackten Interaktionssituation und wird nicht zum gewaltinteressierten Beobachter, eine Gefahr, die gerade durch die Fiktionalität besteht, weil sie zum Zuschauen einlädt, ohne dass ein Informationsbedürfnis über den Zustand von Gewalt in der Welt wie bei der Information über reale Gewalt besteht. Durch das Mitleiden am Geschehen in der inneren Rahmenschicht wird die moralische Problematik des fiktionalen Randes aufgefangen. Der Zuschauer war nie Betrachter, sondern Erleidender der Gewalt, wenn auch nur in einem abgemilderten, metaphorischen Sinn. Andernfalls könnte das als fehlende Sensibilität dem Gewaltopfer gegenüber ausgelegt werden. Dies bedeutete möglicherweise einen Ausschluss aus dem eigenen (gewaltablehnenden) sozialen Milieu, wie jenes Beispiel zeigt, in dem der Zuschauer seinen Wunsch, über den Film kommunizieren zu wollen, fast trotzig vorträgt. Eine andere Form der Distanzierung ist es, auf die Bedeutung der Bilder abzielen, darauf, wie und warum sie so gemacht sind. Eine solche kognitive Distanzierung über die Intentionen des Kommunikators muss jedoch ebenfalls die moralische Problematik überwinden, dass der Gewaltakt angesehen wurde, was die Zuschauer durch gleichzeitige Versicherung ihres Mitgefühls mit dem Opfer lösen.

Die Zuschriften der Zuschauer offenbaren, dass ihr Zusehen der Gewalt sie in Bedrängnis bringt. Das kann auf echter Empathie mit dem Opfer beruhen, kann aber auch vorgetäuscht sein und die Empfindungen weniger stark als behauptet. Rahmentheoretisch gesehen läuft das auf dasselbe hinaus: Hier ist es wichtig, dass der Interaktions-

partner nach außen das rahmengerechte Verhalten zeigt, um einen Rahmen aufrechtzuerhalten. Ob er dies auf Ebene des Rahmeninneren, der Teilhabe, auch empfindet, spielt keine Rolle, wichtig ist, dass nach außen nicht die Gefühle anderer Interaktionspartner oder moralische Konventionen verletzt werden. In den ausgewerteten Zuschriften zeigt sich die Gewablehnung als eine normative Anforderung zur Aufrechterhaltung des Rahmens. Damit spitzt sich die Frage nach der Problematik des Betrachtens realitätsnaher, fiktionaler Gewalt auf eine bildungstheoretische Frage zu: Denn im Sinne einer ästhetischen Bildung ist die innerlich empfundene Empathie mit dem Opfer unerlässlich. Von diesem Punkt ausgehend, kann man ex negativo fragen, welche Zuschauerdispositionen hypothetisch dem von Noé nahe gelegten, aber problematischen Voyeurismus entgegenkommen, also die bildungstheoretische Anforderung der Gewablehnung aus Mitgefühl nicht erfüllen. Folgende drei Möglichkeiten sind denkbar:

1. Mangelnde Empathiefähigkeit: Der Rezipient ist ein interessierter Beobachter des Gewaltaktes selbst, weil er eine unzureichende Empfindsamkeit gegenüber dem leidenden Opfer besitzt, eine Identifikation mit demselben findet nicht statt. Es fehlt die Fähigkeit, sich in das Leid anderer hineinzufühlen und Mitleid und Schrecken über die Tat zu empfinden, was Voraussetzung für die Identifikation mit dem Opfer bei medialen Gewaltdarstellungen ist.
2. Voyeurismus: Der Rezipient besitzt keine moralischen Widerstände gegen eine voyeuristische Zuschauerhaltung, vielmehr genießt er die dem gewalthaltigen Ereignis innewohnende Dramatik, empfindet die Haltung, die die Kamera ihm aufzwingt, nicht als moralisch belastend, sondern als lustvolle Nähe, die es ihm erlaubt zu beobachten, ohne selbst beobachtet zu werden, eine Haltung, welche gerade die Realitätsnähe der Darstellung unterstützt. Zur Kräftigung dieses Argumentes trägt bei, dass eine Raubkopie des Films existiert, die in sexuell abweichenden Milieus kursiert (Cinema 2005).
3. Referenzlosigkeit der Bilder: Der Rezipient stellt keine Referenz zwischen dem dargestellten Ereignis und seinem „Wahrheitsgehalt“ her, mit dem die Bilder auf die potenzielle Tatsächlichkeit des Geschehens verweisen. Die Verbindung zur Gewalt im Bereich des real Möglichen wird nicht wahrgenommen. Sondern das Bild verbleibt eine referenzlose Oberfläche, ist Schein ohne Aussage über die außermediale Welt. Sein Inhalt berührt nicht, weil er nicht mit einem tatsächlichen Geschehen in Zusammenhang gebracht werden kann. In Konsequenz wird dem Bild ein Status von Unverbindlichkeit und reiner Fiktionalität zugewiesen. In dieser Haltung führt die Drastik der Darstellung nicht zu Betroffenheit (Pietraß 2003, S. 216f.).

Wenn eine oder mehrere dieser Voraussetzungen bestehen, dann ist zu vermuten, dass eine Auseinandersetzung mit realitätsnahen Darstellungen fiktionaler Gewalt, wie sie die analysierten Zuschauerschriften zeigen, nicht oder nur eingeschränkt stattfindet. Damit beruht die Möglichkeit Noés, diesen Film zu zeigen, auf einer gewablehnenden Sozialisation seiner Zuschauer. Insofern kann er den Vorwurf, Voyeurismus zu bedienen (Cinema 2005), nicht leicht von der Hand weisen. Ob Mediensozialisation und der

Konsum realitätsnaher Gewalt die oben genannten Punkte konkret fördern könnte, ist und bleibt damit eine zentrale Fragestellung der Gewaltwirkungsforschung und sie betrifft auch jene, die realitätsnahe Gewalt in den Medien erschaffen. Die untersuchten Zuschriften können keinen befriedigenden Einblick hinsichtlich dessen geben, was die Zuschauer wirklich empfanden, und ob einer der in 1) bis 3) genannten Gründe für sie zutrifft. Aber sie geben ausreichend Anhaltspunkte für die Bedeutung einer innerlich empfundenen Gewaltablehnung. Nur wenn sie besteht, wird sich der Zuschauer nicht auf die Seite des Täters schlagen und kann so der verwirrenden Rahmensituation, die ihm genau dies nahe legen will, entgehen.

## Literatur

- Ayaß, R. (2004): Konversationsanalytische Medienforschung. In: *Medien und Kommunikationswissenschaft*. 52. Jg., H. 1, S. 5–29.
- Baacke, D. (1994): Jugendforschung und Medienpädagogik. Tendenzen, Diskussionsgesichtspunkte, Positionen. In: Hiegemann, S./Swoboda, W. (Hrsg.). *Handbuch der Medienpädagogik*. Opladen, S. 37–58.
- Buckingham, D. (1996): *Moving images. Understanding children's emotional responses to television*. Manchester: Manchester University Press.
- Charlton, M. (1997): Rezeptionsforschung als Aufgabe einer interdisziplinären Medienwissenschaft. In: Charlton, M./Schneider, S. (Hrsg.): *Rezeptionsforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 16–39.
- Faulstich, W. (1981): *Radiotheorie: eine Studie zum Hörspiel „The war of the worlds“ (1938) von Orson Welles*. Tübingen: Narr.
- Faulstich, W. (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink.
- Fritz, J. (2003): *Wie virtuelle Welten wirken. Über die Struktur von Transfers aus der medialen in die reale Welt*. In: Fritz, J./Fehr, W. (Hrsg.): *Computerspiele. Virtuelle Spiel- und Lernwelten*. Bonn: Landeszentrale für Politische Bildung.
- Früh, W. (2001): *Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis* (5. überarb. Aufl.). Konstanz: UVK.
- Früh, W. (1994): *Realitätsvermittlung durch Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Goffman, E. (1993): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Goodman, N. (1974): *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Hepp, A. (1998): *Fernsehaneignung und Alltagsgespräche: Fernsehnutzung aus Perspektive der cultural studies*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Keppler, A. (1997): *Über einige Formen der medialen Darstellung von Gewalt*. In: Trotha, T. von (Hrsg.): *Soziologie der Gewalt. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft, 37. Jg.*, S. 380–400.
- Koppenfels, M. von (2002): *Schmerz. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie*. In: Stockhammer, R. (Hrsg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt: Suhrkamp. S. 118–145.
- Krotz, F. (2001): *Der symbolische Interaktionismus und die Kommunikationsforschung. Zum hoffnungsvollen Stand einer schwierigen Beziehung*. In: Rössler, P./Hasebrink, U./Jäckel, M. (Hrsg.): *Theoretische Perspektiven der Rezeptionsforschung*. München: Fischer, S. 73–95.
- Kuchenbuch, Th. (2005): *Filmanalyse. Theorien Modelle Kritik*. Köln: Prometh.
- Mettler-von Meiboom, B. (1994): *Kommunikation in der Mediengesellschaft. Tendenzen, Gefährdungen, Orientierungen*. Berlin: Ed. Sigma.

- Mikos, L. (1994): Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium. München: Quintessenz.
- Mikos, L. (2001a): Rezeption und Aneignung. Eine handlungstheoretische Perspektive. In: Rössler, P./Hasebrink, U./Jäckel, M. (Hrsg.): Theoretische Perspektiven der Rezeptionsforschung. München: Fischer, S. 59–71.
- Mikos, L. (2001b): Fern-Sehen. Beiträge zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens. Berlin: Vistas.
- Pietraß, M. (2003): Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption. Opladen: Leske + Budrich.
- Pietraß, M. (2005): Medienbildung. In: Tippelt, R. (Hrsg.): Handbuch der Bildungsforschung. Opladen: Leske + Budrich, S. 393–408.
- Pietraß, M. (2006): Mediale Erfahrungswelt und die Bildung Erwachsener. Bertelsmann: Bielefeld.
- Rothmund, J./Schreier, M./Groeben, N. (2001a): Fernsehen und erlebte Wirklichkeit I: Ein kritischer Überblick über die Perceived Reality-Forschung. In: Zeitschrift für Medienpsychologie. 13. Jg., H. 1, S. 33–44.
- Rothmund, J./Schreier, M./Groeben, N. (2001b): Fernsehen und erlebte Wirklichkeit II: Ein integratives Modell zu Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen bei der (kompetenten) Mediennutzung. In: Zeitschrift für Medienpsychologie. 13. Jg., H. 2, S. 85–95.
- Seel, M. (2003): Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt: Suhrkamp.
- Soeffner, H.-G. (1986): Handlung – Szene – Inszenierung. Zur Problematik des „Rahmen“-Konzeptes bei der Analyse von Interaktionsprozessen. In: Kallmeyer, W. (Hrsg.): Kommunikationstypologie: Handlungsmuster, Textsorten, Situationstypen. Düsseldorf: Schwann, S. 73–91.
- Sonesson, G. (1995): On Pictorality: the Impact of the Perceptual Model in the Development of Pictorial Semiotics. In: Sebeok, Th./ Umiker-Sebeok, J. (Hrsg.): Advances in Visual Semiotics. Berlin: de Gruyter, S. 67–105.
- Tulodziecki, G. (1992): Medienerziehung in Schule und Unterricht (2. neubearb. Aufl.). Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Willems, H. (1997): Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans. Frankfurt: Suhrkamp.
- Winterhoff-Spurk, P. (1989): Fernsehen und Weltwissen: Der Einfluss von Medien auf Zeit-, Raum- und Personenschemata. Opladen: Westdeutscher Verlag.

### Webseiten

- Althen, M. (2005). (<http://www.faz.net/s/Rub117C535CDF41441BB243B181B8B6OAE/Doc~EA11EC64E211A4A5B9DDE9A141A49C5BC~ATpl~Ecommon~Spezial.html>; 16.02.06)
- Cinema (2005). [http://cinema.msn.de/film\\_aktuell/filmdetail/film?typ=inhalt&film\\_id=417583](http://cinema.msn.de/film_aktuell/filmdetail/film?typ=inhalt&film_id=417583); 6.10.05
- BBC (2006). <http://news.bbc.co.uk/hi/entertainment/film/2008796.stm>; 16.10.06
- IMDB (2006). <http://www.imdb.com/title/tt0290673/trivia>; 16.01.2006
- [http://www.filmz.de/film\\_2003/irreversibel/kommentare.htm](http://www.filmz.de/film_2003/irreversibel/kommentare.htm)
- Willmann, Th. (2005). <http://www.artechock.de/film/text/kritik/i/irreve.htm>; 6.10.05)

**Abstract:** *The problem of realistically depicted violence in movies is based on the tension created by fictionality on the one hand, and simultaneously visualized potentiality of the story, on the other. Thus, we here have an approximation of fiction and non-fiction. The distinction between levels of reality and the critical approach to diverse media realities is an essential prerequisite for the avoidance of a negative impact of the media on socialization. Most informative for research on this subject are the inner receptive activities, the emotional and cognitive processes, – these, however, are hard to grasp empirically. The framework-analytical approach allows to study the recipients' modes of assimilation with regard to the movie market. By way of example, such an analysis is applied to the movie "Irreversible". It can be shown that the realistic manner of portrayal chosen for this movie suggests to the audience an interested and affirmative attitude towards the violence depicted, – an attitude the spectator can only avoid on the basis of a non-violent predisposition.*

*Anschrift der Autorin:*

PD Dr. Manuela Pietraß, Universität der Bundeswehr München, Fakultät für Pädagogik,  
Angewandte Medienwissenschaft, 85577 Neubiberg, Tel. 089/6004-3102 (Sekr. -3101),  
E-Mail: Manuela.Pietrass@unibw.de