



KAREN A. RITZENHOFF



SCREEN NIGHTMARES

**VIDEO, FERNSEHEN
UND GEWALT IM FILM**

SCHÜREN

Screen Nightmares

Marburger Schriften zur Medienforschung 9

ISSN 1867-5131

Karen A. Ritzenhoff

Screen Nightmares

Video, Fernsehen und Gewalt im Film

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Abbildungsnachweis:
DVD-Stills: Karen A. Ritzenhoff,
© bei den jeweiligen DVD-Rechteinhabern

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
Print © Schüren 2009
eBook © Schüren 2016
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln, unter
Verwendung eines Fotos aus Michael Hanekes FUNNY GAMES
Print-ISBN 978-3-89472-677-5
eBook-ISBN 978-3-7410-0040-9

Für Birgit und Eckhart G. Franz, meine Eltern

Inhalt

Dank	7
Geleitwort von Angela Krewani	9
Vorwort	11
Einleitung	17
Kapitel 1: Michael Haneke Wenn nur noch Schnee auf dem Fernsehbildschirm erscheint: Medienwelt – Metaphern fürs Spielen und fürs Sterben	33
Kapitel 2: Atom Egoyan Video und Vergessen	51
Kapitel 3: Darren Aronofsky Der Abgrund des Alltags oder «die Lust des Leidens»	62
Kapitel 4: Gore Verbinsky Geburt, Grauen und Gewalt	78
Kapitel 5: David Cronenberg Gewalt, Sex und die Krise der Maskulinität	99
Kapitel 6: Alejandro Amenábar Die Unterwelt der Universitäten Oder: Wie Studenten zu Snuff-Filmen kommen	112
Zusammenfassung	135
Abschluss	170
Anhang	174
Die Autorinnen	189

Dank

Dieses Buch wäre ohne das Vertrauen und den Zuspruch von Annette Schüren nicht zustande gekommen. Ich erinnere mich an unser erstes persönliches Gespräch in den Verlagsräumen in Marburg im Sommer 2008. Obwohl die Verfasserin als gebürtige Marburgerin noch immer eine heimatliche Bindung hat, sind zwanzig Jahre in den USA doch wissenschaftlich prägend gewesen. Die Aufgabe, ein Fachbuch auf Deutsch zu schreiben, bedeutete somit eine große Herausforderung. Ich danke Annette Schüren, dass sie mir diese wunderbare Chance gegeben hat, meine Arbeit in ihrem Marburger Verlag zu veröffentlichen. Herzlichen Dank an Nadine Schrey, die mit ihrer Leidenschaft für Filmforschung und ihrer visuellen Sensibilität in Layout und Gestaltung das Buch sehr bereichert hat.

Dank geht natürlich an meine Familie, an meinen geduldigen, großzügigen, humor- und liebevollen Ehemann Michael – auch er ist Marburger – und an meine drei unternehmungslustigen Kinder Jan-Philipp, Dominik und Lea-Karoline. Meine fünfjährige Tochter verkündete in ihrem Kindergarten die Neuigkeit, ihre Mummy «makes jucky films». Gott sei Dank «mache» ich keine Filme – in Verbindung mit dem Thema des jetzigen Buches wäre das eher ein Albtraum – sondern versuche mich lediglich an der kritischen Analyse. Aber auch das musste gegenüber den Kindern eher im Verborgenen geschehen, konzentriert auf Morgenstunden und späte Abende.

Zu Dank verbunden bin ich meinen Studenten an der Central Connecticut State University und meinen Kollegen, die sich unterschiedliche Versionen des Manuskripts anschauten und mir erlaubten, die Filme mit ihnen gemeinsam zu sehen und zu diskutieren. Die Grundlage für die Gegenüberstellung von Chris Markers *LA JETÉE*, *TWELVE MONKEYS* und den Dokumentarfilmen über Abu Ghraib erwuchs aus einem Seminar über «Global Visual Communication» im Frühjahrssemester 2009. Meiner Kollegin Cindy White, die daran mitgewirkt hat, gilt ein besonders herzlicher Dank.

Weitere Anregungen für diese Arbeit kamen von einer Vielzahl von Konferenzen in den vergangenen drei Jahren, die mir geholfen haben, die Thematik audiovisueller Medien und des Wandels von der analogen zur digitalen Technologie aus dem Blickwinkel unterschiedlicher Disziplinen zu sehen. Zu großem Dank verbunden bin ich hier Marion Müller von der Jacobs-Universität Bremen, deren Sommer-Kolloquium im Juni 2007 über «Visual Competence» den Anstoß zu diesem Buch gegeben hat. Die Woche in Bremen war ein «turning point» in meiner wissenschaftlichen Arbeit, für den ich besonders dankbar bin. Weitere Ideen und viele theoretische Hinweise ergaben sich aus dem «Futures of American Studies»-Seminar am Dartmouth College in New Hampshire, zu dem alljährlich einschlägig interessierte Wissenschaftler, zumeist aus den USA zusammenkommen, um im Laufe einer Woche ihre neusten Forschungen vorzustellen: ein beeindruckendes

Dank

aber gelegentlich auch einschüchterndes Unterfangen, da der Schwerpunkt bei der konzentrierten «literary theory» liegt. Mein Dank gilt Donald Pease, der mir als Nicht-Amerikanistin erlaubt hat, an dieser intellektuellen «Tour de force» teilzunehmen. Auch für die Frühjahrs-Konferenz 2008 der internationalen Forschungsgruppe «Consoling Passions» an der University of California in Santa Barbara, die sich mit feministischer Theorie und Neuen Medien befasst, bin ich zu Dank verpflichtet. Schließlich danke ich den Organisatoren der *Australian and New Zealand American Studies Association* (ANZASA), an deren Jahreskonferenz ich im Juli 2008 in Sydney/Australien teilnehmen konnte. Dank gilt natürlich auch meiner Universität in New Britain, dem Department of Communication, der Dekanin «of Arts and Sciences» Susan Pease und dem Grants Office für die Unterstützung bei der Teilnahme an diesen Tagungen, die ohne unterschiedliche Forschungsstipendien nicht möglich gewesen wäre.

«Special thanks» gelten meiner Kollegin Katherine Hermes von der Central Connecticut State University, die mir unermüdlich wissenschaftliches Feedback gegeben hat, sowie Angela Krewani von der Philipps-Universität Marburg, die als Mentorin für dieses Projekt gelten kann. Dank an Stuart Barnett für seine Einblicke. Auch Chez Liley war immer zu Gesprächen bereit, obwohl das Thema sie mindestens so sehr abgestoßen wie fasziniert haben muss. So sehe ich mich selbst auch in der Rolle der Protagonistin Angela in *TESIS*, die sich bei den betrachteten Videos die Hände vors Gesicht hält, dann aber mit einem Auge durch die Finger trotzdem wieder hinschaut. Die soziale Relevanz des Themas Gewalt und Medien am Beispiel unterschiedlicher internationaler Filmemacher hat mich letztlich immer wieder motiviert.

Herzlichen Dank geht schließlich an zahlreiche Freunde und Kollegen und an die weitere Familie: Irmi und Roger Dumschott, Bonnie und Gordon Baldwin, Anna Gunod, Lu Nijdam, Liz Eden, Jane Greenberg, Tim Goerss, Dominik Steffen, Burkhardt Franz, Elisabeth Krimmel, Emmy Coley, Doris Honig Guenter und Ray Guenter, Cindy White, Kathy Hermes, Stuart Barnett, Jose del Ama, Christopher Pudlinski, Jacqueline Cobbina-Boivin, Matt Wildman, Burlin Barr, Candace Barrington, Fiona Pearson, Barbara Clark, Elizabeth Langhorne, Gil Gigliotti, Frederick Wasser, Carl Lovitt, Michael Griffin, Dona Schwartz, Martha Wallach, Tobias Ebbrecht, Barton Byg, Réda Bensmaïa, Marion Müller und Bärbel Dalichow. Meinen Eltern, Birgit und Eckhart Franz ist dieses Buch gewidmet.

Geleitwort von Angela Krewani

Gewalt in den Medien und Gewalt durch Medien sind Themenbereiche, die in den letzten Jahren immer wieder eine verstärkte Öffentlichkeit erfahren haben. Gerne werden die Medien für nicht erklärbare Gewaltausbrüche Einzelner, wie Amokläufe in Schulen, in die Verantwortung genommen. In diesem Kontext ist die Gewaltdebatte besonders virulent und undifferenziert: Computerspiele und deren zweifellos gewalttätige, aber fiktionale Inhalte, also Repräsentationen von Gewalt, werden gerne gleichgesetzt mit tatsächlich durchgeführten Gewaltakten und damit zur Ursache individueller Exzesse erklärt.

Neben den Gewalttaten im realen Leben erfahren wir über die Berichterstattung audiovisueller Massenmedien von Gewalttaten und Gräueln, die sich im Alltag vor allem in Kriegssituationen und kriegerischen Auseinandersetzungen abspielen. Bilder kriegerischer Gewalt sind seit den Wochenschauen im Kino und später den regelmäßigen Nachrichtensendungen des Fernsehens fester Bestandteil des täglichen Medienkonsums geworden. Dabei bestehen innerhalb der europäischen, zumeist öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten ein Konsens der Darstellung von Gewalt und vor allem feste Regeln in der Vermittlung von Gewalt. Gewalt in dokumentarischen Formen war bislang fest eingebunden in einen extrem kodifizierten Kontext, der die Rezeption zu kontrollieren suchte, um Gewalt weiter als «objektiven» Faktor öffentlicher Medienkommunikation zu halten, als unvermeidliches Charakteristikum öffentlichen Lebens und eben nicht als Teil eines Mediensystems, das über die Distribution und Rezeption von Gewalt zu bestimmen sucht. Lange Zeit galt die Gewalt in Nachrichtensendungen, Reportagen und Dokumentarfilmen als authentische Wiedergabe realer Geschehnisse.

Die Transparenz der etablierten Massenmedien Film und Fernsehen, deren alleiniger Anspruch auf legitime, weil «objektive» und von Affekten klinisch gereinigte Bilder von Gewalt bewegt sich langsam auf ihr Ende zu. Viele der politischen Ereignisse der letzten Jahre erlaubten den etablierten Massenmedien keine Berichterstattung, so dass wichtige Inhalte über mobile Endgeräte wie Camcorder oder Mobiltelefone transportiert wurden. Die Herstellung von Bildern von Gewalt und deren Distribution war damit individualisiert und die Medialität der Bilder schob sich in den Vordergrund. Plötzlich wurde offensichtlich, dass visuelle Darstellungen von Gewalt an Medien und deren Repräsentationsformen gebunden sind.

Mit der Aufgabe der alleinigen Repräsentation von Gewalt und der Integration individueller mobiler Endgeräte in die Berichterstattung sind zudem die strengen visuellen Darstellungscodes und die etablierten Konventionen von Gewalt teilweise verloren gegangen. Eine Vielzahl zeitgenössischer Dokumentarfilme beschäftigt sich mit der Differenz von Gewaltdarstellungen der traditionellen Massenmedien und der individuellen Bilder. Im Gegensatz zu den «autorisierten» Bildern, die nicht mehr über Gewalt zu sprechen

vermögen, haben die individuellen Bilder das Wissen um die restriktiven Codes der Massenmedien verloren und bilden hier neue Codes aus.

Genau diese Differenz zwischen dem Verlust der autorisierten Darstellung und dem Herausbilden individueller Codes der Repräsentation lotet diese Publikation aus. Zentrales Beispiel für den Verlust der autorisierten Codes sind für Karen Ritzenhoff die Bilder aus dem Gefängnis Abu Ghraib. In ihnen gelten nicht mehr die Konventionen audiovisueller Berichterstattung, sondern andere Regeln bestimmen das Spiel: Anscheinende tradierte visuelle Normen, wie sie Kunst, Pornografie und Religion im Jahrhunderte andauernden Prozess generieren konnten.

Die Bilder des Schrecklichen sind somit freigelassen und sie sind Produktion individuellen Mediengebrauchs. Unter diesen Prämissen betrachtet Karen Ritzenhoff nun eine Reihe zeitgenössischer Filme, die unter diesen Vorgaben Bilder von Gewalt fokussieren. Die von ihr befragten Filmfiguren bewegen sich in einem Universum von Gewalt, deren Bilder sie häufig selbst herstellen und zumeist individuell auf sie reagieren. Immer aber unternehmen sie den Versuch, die Codes der Bilder zu verstehen und individuell zu modifizieren. Bilder von Gewalt sind in den hier angesprochenen Filmen immer Medienrepräsentationen. Das Fernsehen und seine Bildtechnologien brechen in den Film ein und bestimmen die Bilder von Gewalt, die oft mit Videotechnologie aufgenommen und im Fernsehen wiedergegeben werden. Zu Recht argumentiert Karen Ritzenhoff, dass es sich bei der analogen Videotechnologie um ein verschwindendes Medium handelt. Der Videorekorder ist vom Markt verdrängt und durch den DVD-Player ersetzt worden.

Nichtsdestotrotz eröffnet das Videobild im Film und insbesondere seine vom Film- und DVD-Bild unterschiedene Qualität erhebliche Einsichten in die Modalitäten des Mediums Film. Alle hier vorgestellten Filme thematisieren die Mediendifferenz von Film und Video, sie beleuchten ein konkurrierendes Verhältnis beider Medien. Das Medium Video im Medium Film vorgeführt spricht demnach auch über das Medium Film, das sich in ein Wechselverhältnis zu anderen Medien stellen lassen muss. Schreiben über Film bezeichnet nun nicht mehr die hermeneutische Analyse der Verfahrensweisen und Bildästhetiken eines isolierten Einzelmediums, sondern der Film ist Teile einer audiovisuellen Konfiguration geworden, die von einer Vielzahl von Einzelmedien bestimmt wird. Isoliert haben der Film und seine Technologien keinen Bestand mehr.

Zusammenfassend muss hier betont werden, dass es Karen Ritzenhoff in ihrer Publikation gelingt, zwei Transgressionsprozesse sichtbar zu machen und immer wieder aufs Neue zu verkoppeln. Die Transgression des einstmalig isolierten Films in die Konvergenz vor allem mit dem Fernsehen und dessen Technologien und Rezeptionsstrukturen und die Transgression von Gewalt aus ihren medial gebundenen Repräsentationsformen.

Vorwort

Wir sind als westlich orientierte Gesellschaft zur Zeit gefangen in der fiktiven Anziehungskraft von Bildern, die mit der Geschwindigkeit eines Schnellzugs oder Flugzeugs an uns vorbeirasen: Die Bildschirme werden immer kleiner und rund um die Uhr anwählbar. Werbung, Fernsehnachrichten, Internet, der Screen des kleinen iPhones oder Blackberrys oder der jeweils neu entwickelten digitalen, telefonartig-handlichen Technik-Erfindung, soll uns miteinander verbinden. Wir werden aber tatsächlich voneinander entfernt. Obwohl man heute über freien E-Mail-Zugang am Flughafen, in Geschäften, in Cafés leicht in Kontakt bleiben kann und das Handy sogar beim Fliegen nur bei Abflug und Ankunft ausschalten soll, damit es den Flugcomputer nicht stört, sind Menschen in der Konsumgesellschaft zunehmend vereinsamt, auch wenn sie in der Kleinfamilie täglich zusammen sind. Als Gesellschaft sind wir gefangen in einem so genannten Paradigmen-Wechsel, wie es Akademiker zu formulieren versuchen, da der einzelne Konsument immer mehr zum Produzenten von Bildern und Information wird.

Zwei Schlüssel-Vorträge bei der Jahreskonferenz von ANZASA (American Studies Association in Australia and New Zealand) am Womens' College der University of Sydney in Australien im Juli 2008 haben den Blick auf dieses Buchprojekt verschärft: Erstens die von George Chauncey, Historiker an Yale University, gelieferte Beschreibung der – von der Stadt sanktionierten – homophoben Gewalt-Reaktionen im New York der 1950er Jahre, eine Fortsetzung zu seinem bekannten Buch *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890–1940* (1994), die den kriminellen Tendenzen von Jugendlichen zugeschrieben wurden, und zweitens Amy Kaplans Vortrag über die Bedeutung des Begriffes «Homeland Security» für die Zivilbevölkerung in den amerikanischen Staaten. Kaplan, die an der University of Pennsylvania unterrichtet, arbeitet als Historikerin über die Anarchie des imperialistischen Staates in *The Anarchy of Empire in the Making of U.S. Culture* (2005).

Beide Vortragende berichteten unabhängig voneinander über die Art, wie Medien die Psyche der amerikanischen Bevölkerung nachhaltig beeinflussen können, indem sie Angst evozieren: Nackte Angst, vor kultureller Andersartigkeit, vor Sexualität, vor Terrorismus. Diese existentielle Angst herrscht auch in Michael Hanekes Filmen, die in Amerika im Jahr 2007 mit Retrospektiven seines Filmschaffens im Museum of Modern Art (MOMA) und in den Harvard Film Archives gefeiert wurden. Sein jüngster Film *DAS WEISSE BAND* (2009) wurde im Mai 2009 in Cannes mit der Goldenen Palme («Palme D'Or») als bester Film des Jahres ausgezeichnet.¹

1 Seitdem ist Michael Haneke mit noch größerer Aufmerksamkeit in der amerikanischen wie deutschsprachigen Presse erwähnt worden. Siehe dazu Anthony Lane im *The New Yorker* im Oktober 2009; aber

Vielfach knüpft Haneke eine Verbindung zwischen der Gewalt im Fernsehen und in den öffentlichen Medien einerseits und zum Anderen mit der Gewalt in der Familie. Was aber bei den Vortragenden in Sydney im Mittelpunkt stand – die übrigens keinen Bezug zur Gewalt-Darstellung in Filmen herstellten – ist die existentielle Angst, die sich in breiten Teilen der Bevölkerung findet. Dies ist kein Phänomen der Post-9/11-Zeit, sondern ein typisches Merkmal der urbanen amerikanischen Weltsicht, in der sich die Sorge um das eigene Wohlbefinden mit der Angst vor Gewalt im öffentlichen Raum verbindet. Das Horrorfilmgenre hat diese Angst, die unter der Oberfläche des mittelständigen amerikanischen Alltags schlummert, schon seit Jahren in solchen Filmen wie etwa der Serie *NIGHTMARE ON ELM STREET* (1984) artikuliert, die mit einem Remake gerade wieder neu verfilmt worden ist.²

In Michael Hanekes amerikanischem Remake von *FUNNY GAMES*, seinem eigenen deutschsprachigen Film, den er 1997 mit deutschen Schauspielern drehte und dann zehn Jahre später mit einer amerikanischen Starbesetzung ein zweites Mal originaltreu verfilmte, spielt diese existenzielle Angst eine zentrale Rolle. Haneke stellt eine harmonische Kleinfamilie vor: den Vater, die Mutter, den 10-jährigen Sohn, die übers Wochenende in ihr Ferienhaus in einer reichen Wohnsiedlung an einen See fahren. Sie haben ihr Segelboot an den Geländewagen gehängt und ahnen nicht, dass sie geradewegs in ihr Unglück fahren, da bei den Nachbarn schon zwei psychopathische Mörder auf ihr Kommen warten. Innerhalb von 24 Stunden sind alle drei Familienmitglieder tot, ermordet, nachdem

auch die FAZ-Berichterstattung im Feuilleton und Kino-Teil von Rüdiger Suchsland, Andreas Kilb und Michael Althen. Auch die an Wissenschaftler und Germanisten gerichteten Bücher zu seinem Oeuvre im englischsprachigen Sprachraum häufen sich. Allein 2009 kamen gleich mehrere Bücher direkt zu Haneke heraus, oder solche, die einen Fokus zu Haneke-Filmen offerieren: Catherine Wheatley, Berghahn, 2009, schreibt über *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image*; Warren Buckland ist Herausgeber von *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, 2009; für das Jahr 2009/2010 sind noch vier zusätzliche Texte angekündigt: Benn McCann und David Sorfa, *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia* (Wallflower Press, Oktober 2009); eine Monografie von Peter Brunette, *Michael Haneke: Contemporary Film Directors* (University of Illinois Press, 15. Februar 2010); Roy Grundmann ist Herausgeber des mit Spannung erwarteten *Companion to Michael Haneke*, der auch bei Wiley-Blackwell herauskommen wird. Und Fatima Naqvi von der Rutgers University arbeitet an einem neuen Haneke-Buch, wie bei der German Studies Association (GSA) auf der Jahreskonferenz bekannt gegeben wurde, die Anfang Oktober 2009 in Washington DC stattgefunden hat.

- 2 Patrick Goldstein beschreibt in seinem Artikel *NIGHTMARE ON ELM STREET clawing its way back on the screen* (Los Angeles Times, 15. Juli 2009), dass die Filme, die 1984 mit großem Erfolg in einer achtteligen Serie starteten, gerade wieder neu verfilmt worden sind. Das Motiv von Menschen, die in ihren Träumen getötet werden könnten, sei immer noch für ein Massenpublikum als Horrornvision attraktiv, meint Goldstein. Doch die Zuschauer seien mittlerweile an bessere visuelle Effekte und brutalere Szenarien gewöhnt, und das Horrorfilmgenre sei weitaus überlaufener von gleichartigen Filmen als vor zwanzig Jahren. «But much has changed in the horror movie landscape in the last two decades. The movies have become both more sophisticated, certainly in terms of visual effects, as well as more graphic in terms of SAW-like brutality and mayhem. For most of today's young horror moviegoers, the NIGHTMARE-series is something of a barely noticeable story relic. So why does New Line believe it can make lightning strike twice?» (27. 07. 2009).

sie zuvor gefoltert, gequält und misshandelt wurden, ohne einen Anflug von Schuld oder Zögern bei ihren Peinigern.

Dieses Bild der Gewalt, die in die vermeintliche Oase der reichen Vororte eindringt, die sich mit ihren Sicherheitszäunen und automatisierten Gartentoren vor Eindringlingen geschützt wähnen, ist bei Haneke direkt mit dem Bildschirm-Erleben verbunden. Die Bilder der Gewalt und die Medien hängen zusammen.³ Das Fernsehen, der Computer, sogar das Telefon sind Teil eines Kommunikationsnetzwerks, das im Kern schon gescheitert ist, da es die Menschen nicht verbindet, sondern voneinander entfernt. Ergebnis ist ein emotional erstarrter Zustand, aus dem es für die Familienmitglieder kein Entrinnen gibt. Sie können sich deshalb auch nicht gegenseitig beistehen. Haneke argumentiert, dass die Gesellschaft in sich erkrankt ist: Nicht nur die psychopathischen Killer, die, saturiert von Medienbildern, mit denen sie nicht mehr zufrieden sind, aus Langeweile Morde begehen, sondern auch die scheinbar glückliche Kleinfamilie, die keine tragfähige Verbindung mehr zueinander hat und sich daher nicht vor Gefahren schützen kann. Damit trifft Haneke einen Nerv der westlichen Gesellschaft des ausgehenden 20. und 21. Jahrhunderts. Der Bildschirm ist nicht nur die Quelle von Unterhaltung, die anästhesierend auf zwischenmenschliche Beziehungen wirkt. Das Fernsehen ist auch der Ursprung von Bedrohung und Gewalt. In dieser Studie über *Screen Nightmares* wird Michael Hanekes Beziehung zur Mediengewalt kontrastiert mit dem Werk anderer international anerkannter Filmemacher, die in ihren Filmen, so wie er, die Fernsehmedien und das Video als zentrale Erzählstruktur verwenden.

Überlegungen zur theoretischen Grundlage

Ein Haupt-Kriterium in der amerikanischen Medienforschung ist immer wieder, aus welchem theoretischen «Lager» ein Verfasser kommt. Was sind die maßgeblichen theoretischen Fundamente seiner Argumentation und worauf stützt sich seine Analyse? Diese Fragen sollte eigentlich jeder Autor erst einmal klären, bevor Thesen oder Forschungsthema behandelt werden. Darauf sollte dann ein Literaturbericht folgen, der ausführt, was andere Wissenschaftler zum gewählten Thema bereits geschrieben haben, wie der Autor dazu steht und wie seine eigenen Forschungsergebnisse das bestehende Bild erweitern und verbessern wollen. In den traditionellen amerikanischen Kommunikationswissenschaften wurde, als die Verfasserin in den 1990er Jahren an der University of Minnesota in Minneapolis und der Northwestern University in Evanston/Illinois ausgebildet wurde,

3 Es gibt jetzt sogar Mörder, die ihre Taten auf Video aufzeichnen, wie der in Idaho verurteilte Joseph Edward Duncan III, der einen neun Jahr alten Jungen, Dylan Groene, gekidnappt, gefoltert und getötet hatte, und alles auf Videokassette aufnahm. Der Täter provozierte die Jury in seiner Verhandlung im August 2008, sich die Gewaltvideos selbst anzusehen und brüskierte sie damit. Duncan wurde zum Tod verurteilt. Rebecca Boone schrieb über das Gerichtsurteil «Jury Finds Duncan eligible for Death Penalty.» The Seattle Times, 22. August 2008 (http://seattletimes.nwsources.com/html/localnews/2008132094_web-duncan22m.html (31. 08. 2008)).

noch vorwiegend quantitativ geforscht. Jede Hypothese musste mit statistischer Genauigkeit belegt werden. Die Statistik wiederum beruhte auf dem Kodieren von möglichst opulenten Originalprodukten – Werbetexten, Fernseh-Reklame, Titelseiten von Magazinen oder Auf- und Abspann von Filmen.

Viele der thesenartig formulierten Fragen hätten sich eigentlich auch mit dem gesundem Menschenverstand beantworten lassen. Dass die von einer Vortragenden auf der Jahreskonferenz der International Communication Association (ICA) in Chicago im Mai 2009 gestellte Frage «Werden weibliche Athleten, die bei den Olympischen Spielen in China 2008 in knappen Bikinis Beachvolleyball gespielt haben, in den amerikanischen Fernsehmedien häufiger in einem full-body-shot gezeigt als Männer?» mit «Ja» beantwortet wurde, konnte kaum überraschen. Dabei bleiben gerade so zentrale Themen wie kulturelle Prägungen, Fragen des Geschlechts («sex» und «gender») und der ethnische Besonderheiten («race») gern auf der Strecke. Dazu kommt natürlich, dass das theoretische Instrumentarium korrekt interpretiert werden muss, um die Legitimität der Analyse des jeweiligen Betrachters ermessen zu können.

In den amerikanischen Filmwissenschaften ist der literaturwissenschaftliche, also qualitative Ansatz immer noch vorherrschend. Mit der Tradition von «cultural and critical studies», die auf die 1970er Jahre zurückgeht und mit Ikonen wie Stuart Hall aus England, Pierre Bourdieu aus Frankreich oder dem Franzosen Christian Metz als Filmtheoretiker verbunden sind, bleibt das Feld jedoch im Fluss. Im Forschungsbereich der «visual studies», das sozusagen als Nebenschauplatz, zumeist als eine der Sektionsarbeiten auf den großen internationalen Jahrestagungen der International Communication Association vertreten ist, verbinden sich beide Forschungsansätze. Zwar überwiegen noch immer die quantitativen Forschungsprojekte, doch werden auch qualitative Analysen miteinbezogen.

Das vorliegende Buch ist in der qualitativen Film-Analyse verankert, wobei die Autorin «close visual analysis» als Grundlage ihrer Thesen benutzt. Vor dem Hintergrund der zugrundeliegenden Video-Produktion lag es nahe, die Filme sowohl von der formellen wie von der stilistischen Seite zu untersuchen. Daher sind die Beobachtungen nicht rein spekulativ, sondern beruhen auf der Analyse der Filmtechnik unter Berücksichtigung von Schneidetechniken, Ton, Licht, Narration, und Mise-en-scène. David Bordwell und Kristin Thompson haben in ihrem Grundlagentext zur Filmforschung, *Film Art: An Introduction* (2008)⁴, die Kategorien vorgegeben, die immer wieder von Wissenschaftlern benutzt und in unterschiedlichen Filmprogrammen unterrichtet werden: Editing, Mise-en-scène,

4 Das Titelbild der achten Auflage dieses klassischen Einleitungstextes in amerikanischen Filmkursen, *Film Art: An Introduction*, zeigt eine Szene von Michael Hanekes CACHÉ. Während das Ehepaar George (Daniel Auteuil) und Anne (Juliette Binoche) versuchen über das Telefon herauszufinden, wo ihr Sohn Pierrot abgeblieben ist, läuft im Hintergrund im Wohnzimmer eine Nachrichtensendung auf dem Fernsehbildschirm mit Gewaltszenen aus dem Mittleren Osten. Das Fernsehen wird von den Eltern, die kaum noch miteinander offen sprechen, ignoriert, und auch das Telefon gibt keine befriedigende Antwort. Das Scheitern der Kommunikation trägt zum Horrormotiv des Filmes bei.