



Neue Phänomenologie

Herausgegeben von der
Gesellschaft für Neue Phänomenologie

Band 26

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Dr. med. Walter Burger

Prof. Dr. phil. Michael Großheim

Prof. Dr. rer. nat. Jürgen Hasse

Prof. Dr. phil. Hilge Landweer

Prof. Dr. phil. Dr. h.c. mult. Hans Jürgen Wendel

Hilge Landweer
Dirk Koppelberg (Hg.)

Recht und Emotion I

Verkannte Zusammenhänge

Verlag Karl Alber Freiburg / München

Gefördert durch die Gesellschaft für Neue Phänomenologie e. V.



Originalausgabe

© VERLAG KARL ALBER
in der Verlag Herder GmbH, Freiburg/München 2016
Alle Rechte vorbehalten
www.verlag-alber.de

Satz: SatzWeise GmbH, Trier
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-495-48817-1

Inhalt

I. Einleitung

Hilge Landweer/Dirk Koppelberg
Der verkannte Zusammenhang von Recht und Emotion . . . 13

II. Rechtsgründung und Rechtsgeltung

Hermann Schmitz
Befreiung des Rechts aus der Introjektion 51

Rainer Schützeichel
Zur Soziologie des Rechtsgefühls 65

III. Rechtsgefühle und rechtliche Institutionen

Hilge Landweer
Ist Sich-gedemütigt-Fühlen ein Rechtsgefühl? 103

Maria-Sibylla Lotter
Schuld ohne Vorwerfbarkeit. Warum der moralische
Schuldbegriff auf viele Schuldphänomene nicht passt . . . 136

Fabian Bernhardt
Was ist Rache? Versuch einer systematischen
Bestimmung 162

Susanne Karstedt
 Emotions, Truth and Justice: Shared and Collective
 Emotions in Transitional Justice 194

IV. Rechtsprechung und Gefühle

Julia Hänni
 Phänomenologie der juristischen Entscheidung 227

Lauren Ware
 Emotions in the Evaluation of Legal Risk 249

Jeffrey Murphy
 Remorse, Apology, and Mercy 278

Ute Frevert
 Vom Schutz religiöser Gefühle: Rechtspraxis und
 -theorie in der Moderne 321

Dieter Birnbacher
 Moralische Anstößigkeit als Begründung staatlichen
 Strafens 348

V. Rechtsgefühle in Literatur,
 Gerichtsrede und Film

Ingrid Kasten
 Recht und zorn im Rolandslied 375

Marcel Humar
 Die Reue von Richtern in der attischen Gerichtsrede.
 Rhetorische Strategien der Sanktionierung durch Gefühle 401

Matthias Grotkopp
 Risse in der Landkarte der Moral im Westerngenre.
 Rechtsgefühle und ambivalente Gewalt in Clint East-
 woods *Unforgiven* 423

Zu den Autorinnen und Autoren 451

Danksagung 456

- Pendrick, Gerard J.: *Antiphon the Sophist: the Fragments, ed. with Introd., Transl., and Commentary*, Cambridge 2002.
- Pickavé, Martin: Thomas von Aquin: Emotionen als Leidenschaften der Seele, in: Hilge Landweer/Ursula Renz (Hg.), *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*, Berlin 2008, S. 187–204.
- Rapp, Christof: Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung, *Rhetorik*, Erster und Zweiter Halbband, Berlin 2002.
- Rapp, Christof: Art. »pathos/Widerfahrnis, Affekt«, in: Otfried Höffe (Hg.), *Aristoteles-Lexikon*, Stuttgart 2005, S. 427–436.
- Rubinstein, Lene: Stirring up Dicastic Anger, in: Douglas L. Cairns/Ronald A. Knox (Hg.), *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens. Essays in Honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea 2004, S. 187–204.
- Rubinstein, Lene: Differentiated Rhetorical Strategies in the Athenian Courts, in: Michael Gagarin/David Cohen (Hg.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge 2005, S. 129–145.
- Schindel, Ulrich: *Der Mordfall Herodes. Zur 5. Rede Antiphons*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 9 (1979), S. 203–241.
- Schmitz, Thomas A.: Plausibility in the Greek Orators, in: *The American Journal of Philology* 121, 1 (2000), S. 47–77.
- Solmsen, Friedrich: Aristotle and Cicero on the Orator's Playing upon the Feelings, in: *Classical Philology* 33, 4 (1938), S. 390–404.
- Sundby, Scott E.: The Capital Jury and Absolution: The Intersection of Trial Strategy, Remorse, and the Death Penalty, in: *Cornell Law Review* 83 (1998), S. 1557–1569.
- Usher, Stephen: *Greek Oratory, Tradition and Originality*, Oxford 1999.
- Weisman, Richard: Being and Doing: The Judicial Use of Remorse to Construct Character and Community, in: *Social and Legal Studies* 18 (2009), S. 47–69.
- Wisse, Jakob: *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam 1989.
- Zhong, Rocksheng/Baranoski, Madelon/Feigenson, Neal/Davidson, Larry/Buchanan, Alec/Zonana, Howard V.: So You're Sorry? The Role of Remorse in Criminal Law, in: *Journal of the American Academy of Psychiatry and the Law* 42, 1 (2014), S. 39–48.

Risse in der Landkarte der Moral im Westerngenre. Rechtsgefühle und ambivalente Gewalt in Clint Eastwoods *Unforgiven*

1. Einleitung

Wie kaum ein anderes Genre der westlichen Unterhaltungskultur spielt der Western mit einer Erkenntnis, die Nietzsche mit den Worten artikuliert hat, die Moral, das Gute und das Böse, seien »auch nur eine Zeichensprache der Affekte«.¹ Die Moral des Western ist – zumindest dort, wo diese mythische Erzählung einen Anspruch auf Kunst, d. h. auf die Erkundung der eigenen medialen Bedingungen des Wahrnehmens und Erzählens erfüllt – notorisch offen und von sorgenvoller Unruhe geprägt, da es um nicht weniger als um die fragile Allianz der Stärke mit dem Guten geht.² In den Duellen in schäbigen Saloons, auf staubigen Straßen oder verlassenem Feldern wird immer wieder durchgespielt, dass die Werte und das Werteempfinden eine Geschichte haben, die auf Gewaltakten und Machtkämpfen basiert. Die Gefühle, die von Zuschauern³ dabei durchlaufen werden, lassen sich als die affektive Erfahrung beschreiben, in das moralische Gefüge einer Gemeinschaft eingewoben zu sein, die ihre Geschichtlichkeit genau so gegründet sieht.

Im Folgenden möchte ich die Art dieser Verbindung in einer spezifischen Modulation erkunden: Das Schuldgefühl als ästheti-

¹ Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, KSA hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5, München 1988 [1886], S. 107.

² Vgl. Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition, Cambridge, MA/London 1979 [1971], S. 59.

³ Mit Nennung der pluralen bzw. männlichen Funktionsbezeichnung ist immer auch die weibliche Form mit gemeint.

sche Erfahrungsmodalität soll als eine mögliche Realisierung der Bedingungen des Genres beschrieben werden. Denn die Gründung einer Moral und einer Rechtsordnung und mithin von Gemeinschaft wird im Western zunächst als eine Überwindung von Unrecht und Gewalt durch nicht legitimierte, aber Legitimität hervorbringende Gewaltakte imaginiert. Was aber, wenn diese Erfahrung sich nicht mehr als ein Bild der abgeschlossenen Vergangenheit darstellt, sondern sich als retrospektive Realisierung der Gründung von Moral und Gemeinschaft im Moment ihrer gleichzeitigen Verletzung erweist und so auch in der Gegenwart weiter insistiert? Lässt sich ein affektpoetisches Kalkül beschreiben, das darin besteht, die Gefühlsregister des Genres zu durchlaufen und zugleich anders, reuig, schmerzhaft neu zu empfinden?

Dazu soll zunächst die Beziehung von ästhetischer Erfahrung, Moral und Gemeinschaftsbindung erläutert werden. Es soll deutlich gemacht werden, inwiefern mediale und kulturelle Praktiken Gefühle als spezifische Selbst- und Weltverhältnisse nicht nur sekundär verwalten, sondern als Möglichkeitsbedingungen des Politischen herstellen. Denn durch ästhetische und gefühlsbasierte Stellungnahmen werden die Erfahrungsformen, mit denen wir einen gemeinsamen Wirklichkeitsbezug fassen, hergestellt und moduliert. Filmische Erfahrungs- und Ausdrucksmodalitäten bringen so Zusammenschlüsse hervor, die von den Wahrnehmenden als eine geteilte Welt realisiert werden. Diese sind jedoch nie absolut inklusiv und definieren sich stets auch über Ausschlüsse – zumeist ohne dass dies so explizit oder auch nur so deutlich thematisch würde, wie etwa im Ausschluss der Native Americans aus der Gründung der US-amerikanischen Nation im klassischen Western. In diesem Sinne sind ästhetische Prozesse immer auch konkret sinnliche Interventionen in geteilte, kontingente Wahrnehmungs- und Geschmacksordnungen.⁴

⁴ Ich beziehe mich hier auf ein Denken des Politischen nach Hannah Arendt, Richard Rorty und Stanley Cavell, das Beschreibungen und Geschmacksurteile als Grundbedingung des menschlichen Miteinanders versteht. Vgl. Arendt, Hannah: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, hg. v. Ronald Beiner, Chicago 1992 [1982]; Cavell, Stanley: *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of the*

Anschließend wird der filmtheoretische Hintergrund dieser Untersuchung skizziert und das Schuldgefühl als eine bestimmte Modalität filmischer Expressivität und Zeitlichkeit vorgestellt. Im Zentrum steht dabei die Betonung der spezifischen Medialität und Zeitlichkeit des Films als Basis der Emotionalisierung der Zuschauer. Dabei beziehe ich mich auf Hermann Kappelhoffs Methode der Analyse audiovisueller Bilder als Ausdrucksbewegungsbilder⁵ und verbinde sie mit einer phänomenologischen Theorie der Gefühle nach Hermann Schmitz⁶ und Hilge Landweer.⁷ Danach begreife ich Gefühle als leiblich realisierte, dynamische Volumen und Bewegungssuggestionen (wie das Zuschnüren des Halses im Schreck, das Im-Boden-Versinken-Wollen der Scham oder das zentrifugale Um-sich-Schlagen des Zorns), die allesamt als räumlich erlebt werden, aber nicht mit objektiven Ortsveränderungen von Körpern und Körperteilen identisch sein müssen. Es sind diese Stimmungen, Dynamiken und Rhythmen, mit denen wir uns sinnlich-leiblich zu einer Welt als Struktur von Werten und Relationen verhalten – sei es die alltägliche Lebenswelt, sei es die Welt der Bilder und Töne, die sich in der Dauer eines Films vor uns entfaltet.

Der Hauptteil dieses Beitrags wird schließlich versuchen, die ästhetische Erfahrungsmodalität des Schuldgefühls anhand einer exemplarischen Filmanalyse evident zu machen. Gegenstand der Untersuchung ist Clint Eastwoods Western *Unforgiven* (USA 1992), der sich explizit zu den Akten der Gewalt so verhält, dass man sie auf die – trotz aller Ambivalenz und Ungewissheit – im Genre gegebene Möglichkeit der narrativen und affektiven Affir-

Moral Life, Cambridge, MA/London 2004; Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt a. M. 1992.

⁵ Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004; Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Henrik: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Vol. 5 No. 2 (2011), S. 78–96.

⁶ Schmitz, Hermann: *Der Gefühlsraum, System der Philosophie Bd. 3/2*, Bonn 1969.

⁷ Landweer, Hilge: *Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls*, Tübingen 1999.

mation bezieht und ihnen diese Affirmation zugleich radikal entzieht. Der Film wird somit zu einer Erfahrung, *jetzt in diesem* Durchlaufen des Films, etwas – die Gefühlsdramaturgien des Genres – noch einmal anders als in den prototypischen Western, nämlich schmerzhaft zu empfinden und die eigene moralische Wirklichkeit und Geschichte im Zeichen einer grundlegenden Unsicherheit und eines Misstrauens in ihre Gültigkeit neu aufzustellen.

2. Die ästhetische Modulation moralischer Gefühle und die Erfahrung von Gemeinschaft

Ausgangspunkt meiner Überlegungen und – wie ich argumentieren möchte – die notwendige Bedingung, um Gefühle, Moral und Ästhetik zusammen denken zu können, ist es, den Leib als den gespürten Körper in seinen zeitlichen, intensiven und dynamischen Dimensionen ins Zentrum einer Theorie der Gefühle zu stellen. Nur so sind Gefühle tatsächlich in relationalen, intersubjektiven, sozialen und kulturellen Prozessen sinnvoll zu verorten und zu analysieren. Damit ist vor allem eine Kritik an solchen Positionen verbunden, die Gefühle ausschließlich als Urteile in Bezug auf Informationen konzeptualisieren.⁸ Die moralische Vernunft der Gefühle ist nicht dadurch zu begründen, dass man sie einem Denken in aussageförmigen Informationseinheiten angleicht, sondern mit ihrer Fähigkeit, komplexe Werturteile, Welt- und Selbstbezüge als multimodale Modellierungen des leiblichen Fühlens hervorzubringen. Gefühle sind nicht bloß die private, innere Bewertung äußerer Vorgänge. Sie sind in ihrer subjektiv erfahrenen Leiblichkeit immer schon aktiv, dynamisch und interpersonal, sie sind historisch und kulturell situiert.

Auch moralische Gefühle sind als konkret leibliche Betroffenheit von Recht und Ungerechtigkeit in ein Netzwerk von selbst-, welt- und welterschließenden Prozessen eingebunden. Es geht da-

⁸ Vgl. Nussbaum, Martha: *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge 2001.

rum, ein Verständnis von Moral und Gefühl zu entwickeln, das die Geltung von Normen in der »Autorität der Gefühle«⁹ verankert. Dies ist nicht gleichbedeutend damit, dass Gefühle Normen allein begründen und rechtfertigen können, sondern meint lediglich, dass jede Geltung von »Richtig« oder »Falsch«, von Wünschenswertem oder Verbotenem, von Lobens- und Tadelswertem auf affektiver Betroffenheit beruht.

Die Grundlage ist dabei eine Erfahrung von Unrecht, von Überschreitung.¹⁰ Jede Ausformulierung moralischer Regeln oder ethischer und rechtlicher Grundsätze ist erst ein sekundäres Sich-Verhalten zu einem »zuerst drängend gespürte[n] Unrecht«¹¹. Das Gefühl zeigt eine Überschreitung an, die Überschreitung zeigt die Norm – nicht umgekehrt.¹² Die Realität oder Objektivität der Normen und Werte, von denen unsere Gefühle künden, deren Geltung uns die Gefühle subjektiv aufdrängen, weist auf das Vorhandensein von *einer* Moral und nie von *der* Moral hin.¹³ In dieser Hinsicht ist noch einmal zu betonen, dass die Verankerung der Moral in der subjektiven leiblichen Empfindung zwar eine gesunde Skepsis und Fehlbarkeitsannahme beinhaltet, jedoch nicht als nihilistische Entwertung allen Werteempfindens zu verstehen ist, sondern den »absoluten Ernst der sittlichen Forderung«¹⁴ in der persönlichen affektiven Betroffenheit verortet.

Dass mich etwas angeht, dass ich angesprochen bin, ist nur als konkrete affektive Betroffenheit zu begreifen und nie von Formen der Interaktion und der Kommunikation zu trennen, die mit daran beteiligt sind, diese Betroffenheit als Bindung an Normen und an das Wohl oder das Leid Anderer herzustellen. Wir würden

⁹ Schmitz, Hermann: *Das Reich der Normen*, Freiburg i. Br. 2012, S. 18.

¹⁰ Ebd., S. 59 ff.

¹¹ Ebd., S. 60.

¹² Landweer, Hilge: Der Sinn für Angemessenheit als Quelle von Normativität in Ethik und Ästhetik, in: Andermann, Kerstin/Eberlein, Undine (Hg.): *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*, Berlin 2011, S. 57–78, hier S. 59.

¹³ Landweer, Hilge: Normativität, Moral und Gefühle, in: dies. (Hg.): *Gefühle. Struktur und Funktion*, Berlin 2007, S. 237–254, hier S. 246.

¹⁴ Schmitz, *Reich der Normen*, S. 144.

nicht moralisch fühlen, wenn wir nicht im Fühlen die Erwartung oder Annahme mitfühlen würden, dass andere genauso fühlen oder fühlen sollten. Und dieses Teilen von Werten gehört zum zentralen Movens von rhetorischen und ästhetischen Prozessen der Gefühlsmodellierung. Die intersubjektiv kultivierten Normen und Werte sind das Ergebnis von komplexen, historisch emergenten Prozessen der Interaktion, der Kommunikation und der Mobilisierung von individuell verkörpertem Werteempfinden.

Es gilt also Moral in subjektiven leiblichen Empfindungen zu verankern, die je nach Gefühl spezifische Dynamiken mit eigenen Verlaufsgestalten und signifikante zeitliche Strukturen aufweisen, Dynamiken und Strukturen, die sich in ästhetischen und kommunikativen Prozessen gegenseitig nuancieren und perspektivieren. Dies läuft letztlich auf eine nietzscheanische Position zu, nach der sich Moral als Frage der Ästhetik, der Wahrnehmung von Gestaltprozessen und sinnlich evozierten Stimmungen und Atmosphären erweist.¹⁵

Die ästhetische Modulation moralischer Gefühle ist grundiert von der Erfahrung, in einen geteilten Wertehorizont affektiv eingebunden zu sein. In diesem Sinne sind solche Modulationen ›Operationen‹ an der konkreten Sinnlichkeit eines geteilten Wirklichkeitszugangs. Sie bieten nicht einzelne Urteile an, sondern sie machen die Maßstäbe und Modi erfahrbar, nach denen sichtbar wird, ob überhaupt etwas zu beurteilen und zu bewerten ist, und transformieren sie dabei zugleich.

Die Zuschauererfahrungen der Filmrezeption lassen sich daher als Übertragungs- und Transformationsvorgänge von Zeitstrukturen kultureller, historischer und medialer Muster begreifen, deren primärer Gefühlsgehalt die Wahrnehmung des eigenen Affiziert-Seins ist. Und die Poetologien filmischer Genres sind ein prädestiniertes Beispiel dafür, wie Gefühle nicht nur im einzelnen Fühlen verortbar sind, sondern erst als Formgebungsprozesse und als ästhetische Praxis¹⁶ in einem Netzwerk aus Wiederholung, Ambi-

¹⁵ Vgl. Kerger, Henry: Moral, in: Ottmann, Henning (Hg.): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2011, S. 284–286.

¹⁶ Vgl. Scheer, Monique: »Are Emotions a kind of Practice (and is that what

valenz, Reziprozität und Interaktion einen immer wieder neuen Sinn erhalten.

3. Filmische Expressivität und das Zuschauergefühl als Schuldgefühl

Zu der oben skizzierten Kritik an einer Theorie der Gefühle als kognitiven Urteilsstrukturen lässt sich auch ein paralleles Argument bzw. Desiderat in der filmwissenschaftlichen Theoriebildung anführen: Dort werden Gefühlsadressierungen durch Filme meist lediglich auf der Ebene der kognitiven Bewertung von repräsentierten Figuren und Handlungen benannt und die spezifische mediale Dimension der bewegten Bilder außen vor gelassen. Ich möchte mich dagegen auf einen Ansatz berufen, nach dem audiovisuelle Bewegungsbilder als sich in der Dauer entfaltende und von Zuschauern zu realisierende Wahrnehmungsakte zu konzeptualisieren sind. Dabei analysiere ich audiovisuell modulierte Gefühle als spezifische Verlaufsgestalten, die zeitliche Dynamiken und Rhythmen als leiblich grundierte Sinn- und Wertekonstruktionen herstellen.¹⁷

Die Bewegungen, synästhetischen Intensitäten und Rhythmen, die als Gestaltung von Figuren, Dingen und Handlungsorten verstanden werden können, sind auf einer grundlegenden Ebene als Kräfte und Vektoren auf die Leiblichkeit der Zuschauer bezogen, wo sie sich als wechselnde Gefühle und damit als eine sich beständig verändernde Idee vom Ganzen einer Welt des Films realisieren.¹⁸ Nicht die Kongruenz zwischen dem Fühlen einer Figur und dem Fühlen der Zuschauer ist hier entscheidend, sondern die Kongruenz zwischen der zeitlichen Entfaltung eines Musters filmischer Expressivität und der Art und Weise, wie es sich leiblich anfühlt, dieses oder jenes Gefühl zu haben. Diese Muster – nicht

makes them have a history)? A Bourdieuan approach to understanding Emotion«, in: *History and Theory*, Vol. 51, No. 2 (Mai 2012), S. 193–220.

¹⁷ Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*; Kappelhoff/Bakels, Zuschauergefühl.

¹⁸ Vgl. Cavell, *World Viewed*.

die Figuren, Räume und Handlungen, die aus ihnen hervorgehen – können als mediale Erfahrungsformen von unterschiedlich akzentuierten Gefühlen gelten. Diese sind nicht mit den singulären emotionalen Reaktionen einzelner Zuschauer identisch, die auf diese affektiven Erfahrungsmodalitäten antworten: Es gibt keinen Automatismus der Darstellung, der bei empirischen Personen notwendig bestimmte Betroffenheiten erzeugen könnte. Und doch lassen sich filmische Bedeutungs- und Empfindungsproduktion nicht anders begreifen als in der Rekonstruktion des Entwurfs filmischer Welten aus audiovisuellen Bewegtbildern durch ein Sehen, Denken und Fühlen individuell verkörperter Zuschauer.

Gegenstand der Filmanalyse sind demnach nicht die narrativen Informationen, sondern das Zusammenspiel der mikrostrukturellen Einheiten, die jeder Szene ihre spezifische kompositorische Gestalt als dynamisches Muster verleihen, und die durchgängige Modulation und prozessuale Interaktion von Gefühlen in der Dauer des Films.¹⁹

Das für die folgende filmanalytische Studie ausgewählte Beispiel des Schuldgefühls sollte sich demnach als eine expressive Zeitstruktur audiovisueller Bilder rekonstruieren lassen. Es wäre zu zeigen, dass einem Zuschauergefühl als Schuldgefühl keine zu bewertende Schuld vorausgehen muss. Auch die mögliche Be- und Zuschreibung schuldig werdender, dargestellter Figuren, mit denen sich Zuschauer identifizieren würden, ist als sekundäre Struktur in der primären zeitlichen Entfaltung filmischer Expressivität grundiert. Das Zuschauergefühl als Schuldgefühl geht aus Verlaufsgestalten hervor, die die Zuschauer selbst als die Erfahrung einer sie schuldig sprechenden, sie als verantwortlich ansprechenden filmischen Welt realisieren.

Die ersten Hinweise für das Auffinden solcher expressiver Zeitstrukturen liefern phänomenologische Beschreibungen des leiblichen Empfindens einzelner Gefühle, wie etwa folgende:

Das Schuldgefühl blockiert nicht durch fixierende zentripetale Richtungen wie Scham, sondern ist durch eine bohrende Spannung cha-

¹⁹ Kappelhoff/Bakels, Zuschauergefühl.

arakterisiert, die durch das Oszillieren zwischen der Aktivierung, die auf Wiedergutmachung zielt, und der Passivierung durch das Erschrecken über die eigene Schuldhaftigkeit entsteht.²⁰

Das Schuldgefühl lässt sich als schweres, drückendes und pressendes Gewicht charakterisieren und zeichnet sich durch eine bestimmte langsame und lang anhaltende Zeitlichkeit aus.²¹ Das ›Erschrecken‹ erscheint dabei nicht plötzlich, sondern baut sich allmählich in Wiederholungsschleifen auf.²² Dieser langsame Aufbau wird immer wieder unterbrochen, abgelenkt, ihm wird ausgewichen, so dass dies insgesamt auf eine Bewegungsqualität des Oszillierens zwischen Aktivität und Passivität hinausläuft.

Als audiovisuelle Struktur muss das Schuldgefühl also in solchen Dynamiken gesucht werden, die eine allmählich sich aufbauende, über exzessive Wiederholungen operierende Blockade der Zeit gestalten. Wo und wie entsteht der Eindruck einer unwiderruflichen Nachträglichkeit? Das Schuldgefühl ist besonders intensiv und quälend, wenn keine effektive Wiedergutmachung möglich ist, da gerade diese einen zentralen Impetus ausmacht, der mit einem anderen im Widerstreit steht, nämlich der Flucht vor dem Fehlverhalten, die durch dessen wiederholte lebhaftere Repräsentation, die dem Appell zur Wiedergutmachung innewohnt, hervorgerufen wird. Durch welche audiovisuellen Gestaltungsweisen wird das filmische Bild zu einer Empfindungsmaterie, die in ihrer zeitlichen Entfaltung eine Atmosphäre von ›bohrender Spannung‹ und drückendem und pressendem Gewicht gestaltet? Welche Bildinszenierungen sind mit oszillierend widerstreitenden Bewegungs- und Richtungsqualitäten durchsetzt?

Solche audiovisuellen Strukturen herauszupräparieren hieße, das Zuschauergefühl als Schuldgefühl im Sinne eines affektiven Skriptes zu verstehen, das eine bestimmte Erfahrung von Zeitlichkeit als schmerzhaft Irreversibilität erlebbar macht. Zugleich verweist dieses Zuschauergefühl, so meine These, gerade im Western

²⁰ Demmerling, Christoph/Landweer, Hilge: *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*, Stuttgart 2007, S. 222.

²¹ Vgl. ebd. sowie Schmitz, *Reich der Normen*, S. 140.

²² Demmerling/Landweer, *Philosophie der Gefühle*, S. 222.

auf eine bestimmte Dimension des Lebens in der Pluralität, nämlich die Verletzlichkeit des Anderen und die inhärenten Gewaltprozesse von Gemeinschaft und Kultur, die hier als Modalität individuell verkörperten Spürens erfahren werden können.

4. Der Western und die Ambivalenzen der Gemeinschaftsgründung

Welche Rolle kann nun ein solches affektives Skript im Westerngenre und in anderen Formen der Unterhaltungskultur spielen? Robert Burgoyne argumentiert mit Bezug auf Geschichtsfilme im US-amerikanischen Kino der 1980er und 1990er Jahre, dass hinter jeder noch so kommerziellen und populären Erscheinung ein soziales, politisches und historisches Engagement steht, ein Dialog zwischen der kritischen Neubetrachtung einerseits und der Erhaltung und Tradierung der zentralen Selbstzuschreibungen und Symbole des Gemeinwesens andererseits, ein Dialog, der die fundamentalen Brüche und Machtfragen aktualisiert und die grundlegenden Ängste, Ambivalenzen, Versprechen und Hoffnungen dieses Gemeinwesens artikuliert.²³

Dass nun der Western wie kaum ein anderes Genre des Hollywood-Kinos mit einem bestimmten Versprechen verbunden war, hieße daher, dass er sich immer auch mit der Gefährdung, mit dem Bruch dieses Versprechens auseinandersetzen müsste. Der Mythos des Western besteht in seiner einfachsten Formulierung darin, dass man die Wildnis von einer dynamischen *frontier*, von einer expandierenden Übergangszone zwischen Fremdem und Eigenem durchziehen lässt, in der sich immer wieder Zähmung, Kultivierung und Ordnungstiftung ereignen. Der *frontiersman* bereitet den Boden für eine kommende Gemeinschaft der Nation, der er selbst aber nicht angehört, der er aufgrund seines Gewaltpotentials nicht angehören darf und der er nicht ange-

²³ Burgoyne, Robert: *Film Nation: Hollywood looks at U.S. History*, Minneapolis/London 1997, S. 1–15.

hören will, da er in seinem Freiheitsdrang von ihren Machtgefügen und bürokratischen Strukturen immer wieder abgestoßen wird und weiterzieht. Der Mythos der *frontier* beschreibt in der Formulierung von Richard Slotkin einen Prozess der Geschichtswerdung durch äußere, physische Expansion auf Basis einer vorhergehenden Trennung vom Zustand der Zivilisation und einer anschließenden (Wieder-)Herstellung der Gemeinschaft durch Akte der Gewalt:

The Myth represented the redemption of American spirit or fortune as something to be achieved by playing through a scenario of separation, temporary regression to a more primitive or »natural« state and regeneration through violence.²⁴

Ein Charakteristikum dieser dynamischen Bewegung ist die Feststellung, dass in diesem Gründungsakt der Gemeinschaft notwendigerweise offene Gewalt eine zentrale Rolle spielt.²⁵ Dazu kommt allerdings, dass gleichzeitig und ebenso notwendigerweise diese *Rolle* der Gewalt verschleiert werden muss, da sie durch keine bestehende Rechtsordnung des Gemeinwesens legitimiert werden kann, weil sie eine solche überhaupt erst ermöglicht.²⁶

Zur spezifischen Logik von Genrepoetiken gehört nun die ständige Bezugnahme und Revision der poetischen und affektiven Muster des Genießens in den einzelnen Genres. Im Falle des Western speisen sich die Affektregister zum einen aus den Momenten des Übergangs und des Provisorischen, aus kontingenten Loyalitäten, aus Freundschafts- und Bindungsgefühlen im Modus des ständigen Neuentstehens oder Verabschiedens. Zum anderen bauen diese Register auf einem melodramatischen Pathos des Leidens und der Ohnmacht – das Pathos der Schwächeren, bedroht

²⁴ Slotkin, *Gunfighter Nation*, S. 12 [Herv. im Orig.].

²⁵ Vgl. hierzu auch: Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt a. M. 1977 [1921], S. 179–203.

²⁶ Vgl. Cavell, *The World Viewed*, S. 58; Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York 1992, S. 5 f.; Cawelti, John G.: *The Six Gun Mystique*, Bowling Green 1971, S. 14.

von Wilden und von rücksichtslos gierigen Weißen – auf, das immer wieder in den Thrill und die Action – das aggressive Pathos der Stärkeren – umschlägt. Die Filme zeichnen dabei eine sich ständig wandelnde Landkarte der Moral: Welche Gründe für Gewalt akzeptieren wir und welche nicht? Aus welchen Konflikten und welchen Legitimierungsprozessen kommen unsere Werte?

Mit diesen Dynamiken und Mustern gestaltet der Western ein affektives Bild der Geschichte – nicht als eine glorifizierende Erzählung von einer gemeinsamen Vergangenheit, sondern als eine Vorstellung von denjenigen Kräften, die Geschichte und kollektive Identität überhaupt erst produzieren. Er macht so Dimensionen von historischer Gewalt und Hybris als etwas erfahrbar, das in der affektiven Struktur der Gegenwart fortwirkt. Eine spezifische Zuschauererfahrung des Versagens und der Ohnmacht gegenüber den eigenen kulturellen Selbstbildern und Vergemeinschaftungsprozessen – die, wie gesagt, nicht die emotionale Reaktion konkreter Zuschauerindividuen meint, sondern die zeitlichen Strukturen des Films als sich in einer Wahrnehmung entfaltende Weltverhältnisse – erweist sich dabei selber als Appell zur Neugestaltung des affektiven Gefüges der Gemeinschaft.²⁷

5. Ein Bild von einem Mann der Tat: *Unforgiven*

Der Frage, wie ein Schuldgefühl als Modalität audiovisueller Expressivität beschrieben werden kann, soll im Folgenden an einer Szene aus Clint Eastwoods *Unforgiven* (USA 1992) nachgegangen werden. Der Film kann als eine Reflexion der Funktion angesehen werden, die im Western Akte und Akteure der Gewalt, die selbst außerhalb von Recht und Gemeinschaft stehen, als Katalysatoren für die Grundlegung von Recht und Gemeinschaft haben:

a (now) peacable community, of a small city or of a set of farms, can be perpetuated only with the removal of a killer whom only a killer can remove. [...] the community is spared having to identify cor-

²⁷ Vgl. Rorty, Richard: *Stolz auf unser Land. Die amerikanische Linke und der Patriotismus*, Frankfurt a. M. 1999.

rectly the one who makes the reign of law possible with anyone who profits from the peace.²⁸

Der Western zeichnet sich dadurch aus, diese vermeintliche Lösung eines unlösbaren Fundamentalkonfliktes von Gemeinschaft, Macht und Gewalt ambivalent zu gestalten, ohne vollständig auf die Vorstellung von einer immer wieder neu herzustellenden Lösbarkeit dieses Konflikts zu verzichten. Er muss sich also zu Akten der Gewalt auf eine Art verhalten, die ihre mögliche narrative und affektive Affirmation meint und ihr diese zugleich entzieht. Und dieser Prozess der Kritik kann, wie im Falle von *Unforgiven*, auch die Gestalt eines Zuschauergefühls als Schuldgefühl annehmen.

Unforgiven scheint mir nun für eine solche Revision der Prämissen des Genres, die auf die verkörperte Wahrnehmung der Zuschauer zielt, ein prägnantes Beispiel zu geben. Die Geschichte vom ehemaligen Revolverhelden und Witwer Will Munny (Clint Eastwood), der aus seinem Ruhestand zurückkehrt, um in Begleitung des unerfahrenen ›Schofield Kid‹ (Jaimz Woolvett) und seines ehemaligen Kumpanen Ned Logan (Morgan Freeman) für ein Kopfgeld von 1000 Dollar Jagd auf zwei Cowboys zu machen, die eine Prostituierte schwer misshandelt haben, ist durchsetzt von Umdeutungen der Figurenkonstellationen, Standardkonflikte und -situationen des Genres. Das beginnt bei den körperlichen Gebrechen des Protagonisten und hört bei der kriminellen Vergangenheit des brutalen Sheriffs Little Bill Daggett (Gene Hackman) auf, dessen Gemeinde auf den klingenden Namen Big Whiskey hört. Diese Umdeutungen werden aber nicht nur als selbstreflexive Verweise angeführt, wie in dem Nebenplot, der den arroganten Kopfgeldjäger English Bob (Richard Harris) vorführt, dessen Taten von dem ihn begleitenden Schreiberling (Saul Rubinek) unmittelbar in Schundromanlegenden verwandelt werden. Stattdessen erschließen sich die narrativen Verwicklungen und Motivationen erst auf dem Hintergrund der Bearbeitung

²⁸ Cavell, Stanley: The Incessance and the Absence of the Political, in: Norris, Andrew (Hg.): *The Claim to Community. Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*, Stanford 2006, S. 263–317, hier S. 311.

der sinnlichen und rhythmischen Muster vorgängiger Filme und Genrestrukturen, wie auch diese zeitgenössische Kritik zeigt:

As storm clouds gather, the bounty-hunting trio makes its way toward town, with Munny continually rejecting his past even as he rides to his destiny with it. Resolution to the leisurely but tightly wound drama comes not in an expected, standard showdown, but much more complexly, in a series of separate confrontations that are alternately tragic and touching. Final shots, which have the survivor of the climactic bloodbath riding off, not into the sunset, but into a nocturnal downpour, constitute a hauntingly poetic variation on the usual Western fadeout.²⁹

Wenn *Unforgiven* in seiner düsteren Variation der Geschichte vom Revolverhelden und der Kleinstadtgemeinschaft so etwas wie eine Desillusionierung und Entmythologisierung³⁰ des Genres betreibt, dann tut er dies nicht allein dadurch, dass er die erlösende Gewalt handlungslogisch verweigert. Er tut dies auch nicht nur durch die narrativ implementierte Reflexion über die Genese des Westernhelden aus den Erzählungen über sie.³¹ Er revidiert buchstäblich das ›Bild der Gewalt‹, wie es von Robert Warshow beschrieben wurde:

The moment of violence must come in its own time and according to its special laws, or else it is valueless. There is little cruelty in Western movies, and little sentimentality; our eyes are not focused on the suffering of the defeated but on the deportment of the hero. Really, it is not violence at all which is the ›point‹ of the Western movie, but a certain image of man, a style, which expresses itself most clearly in violence.³²

²⁹ McCarthy, Todd: Review. *Unforgiven*, in: *Daily Variety*, 31. Juli 1992, S. 2.

³⁰ Maurer, Roman: »Sometimes trouble just follows a man.« Männliche Destruktivität und der Wunsch nach Erlösung, in: ders. (Hg.): *Clint Eastwood. Film-Konzepte* 8, München 2007, S. 7–27, hier S. 20.

³¹ Vgl. Früchtel, Josef: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt a. M. 2004, S. 262.

³² Warshow, Robert: Movie Chronicle. The Westerner, in: ders.: *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and other Aspects of Popular Culture*, Cambridge, MA/London 2001 [1954], S. 105–124, hier S. 123.

Die Szene, um die es im Folgenden als ›moralisches Zentrum‹ des Films gehen soll, gestaltet ein Bild der Gewalt, das nicht einfach nur gegen die Konvention heldenhaften Gewaltgebrauchs verstößt.³³ Sie geht darüber hinaus, indem sie den Moment des Tötens als ein zeitliches Empfinden inszeniert, das eben nicht ›in its own time‹ kommt und das die Leiden des tödlich Getroffenen dem Verhalten des Helden dezidiert gegenüberstellt. Die Szene entfaltet sich für die Zuschauer als ein Schuldgefühl, das sich auf die vielen anderen tödlichen Schüsse in der langen Geschichte des Genres bezieht:

Doch so einfach und cool wie im klassischen Western ist das Töten, Sterben oder Überleben in *Unforgiven* nicht mehr, sondern geprägt von Angst und Qualen. Ermordet werden mehrfach die Falschen [...] und gestorben wird dreckig: mit heruntergelassener Hose beim Stuhlgang im Klohäuschen, mit Bauchschuss langsam krepierend wie ein Tier. Letztere Szene ist wahrscheinlich das eigentliche moralische Zentrum des Films [...]: die quälend lange Hinrichtung eines Menschen als beinahe physische Erfahrung für den Zuschauer und notwendige Korrektur der unzähligen Verharmlosungen von Tötungen in der Filmgeschichte.³⁴

Das Schuldgefühl ist in dieser Sicht nicht der Zusatzeffekt, der zum bestehenden Gefühlsregister des Genres hinzugefügt würde, sondern die affektive Wirkung einer Neuperspektivierung, eines Neufühlens dieses Registers.

5.1 Eine Atmosphäre von bohrender Spannung und drückender Schwere

Bei der »quälend langen Hinrichtung« (ebd.) handelt es sich um die Erschießung des Cowboys Davey in einer kargen Felslandschaft durch den von Eastwood gespielten Will Munny und seine

³³ Vgl. Plantinga, Carl: Spectacles of Death: Clint Eastwood and Violence in *Unforgiven*, in: *Cinema Journal* Vol. 37, No. 2 (Winter 1998), S. 65–83, hier S. 76.

³⁴ Maurer, »Sometimes trouble just follows a man«, S. 21.

beiden Begleiter. Davey war zwar bei der die Handlung in Gang setzenden Misshandlung der Prostituierten dabei, jedoch nicht unmittelbar beteiligt und war zuvor als reuig und einsichtig porträtiert worden. Die Szene der Erschießung (1:25:56–1:30:33) ist ein zentraler Wendepunkt in der moralisch-affektpoetischen Dramaturgie des Films. Sie schließt unmittelbar an eine sentimentale Phantasie der möglichen Erlösung des Revolverhelden durch ein weibliches Prinzip an: die sanfte, gutmütige Prostituierte, die sich um Munny kümmert und ihn an die verstorbene Frau, den guten Geist, »watching over my young ones« erinnert. Und sie mündet in den Prozess der Vereinsamung des Protagonisten.

Ein Schuldgefühl kann mit Leichtigkeit in dieser Szene auf Ebene der repräsentierten Figuren als das schlechte Gewissen der Figuren Munny, Ned und Kid verortet werden. Hier soll aber die These verfolgt werden, dass diese Konstruktion des schlechten Gewissens der Figuren durch die Ebene des filmischen Ausdrucks, die Gestaltung des Zuschauerempfindens, grundiert ist. Die Figurenzuschreibung ist erst eine Reaktion auf das Gefühl von »drängend gespürtem Unrecht«³⁵. Die Szene als Ganzes gestaltet ein Schuldgefühl im Zusammenspiel von Bildkomposition, Figurenchoreographie und akustischer Rhythmisierung. Dieses Gefühl zeigt eine Überschreitung an und verweist dadurch auf eine Norm, gegen die verstoßen wurde; die Relationen der Figuren zu dieser Gewalt legitimierenden oder sanktionierenden Norm gehen erst nachträglich daraus hervor. Folgende Strukturen der Inszenierung sind dabei entscheidend:

Erstens durchzieht diese Szene eine visuelle Dynamik, die aus einem Wechsel aus engen, flächigen Bildern und weiten, tiefen Einstellungen besteht. So entsteht ein Oszillieren des Bildraums in seiner Eigenschaft als Volumen und Fläche, von sich öffnenden und schließenden Möglichkeitsräumen und von Bewegungsvektoren.

Zweitens gestaltet die Choreographie der drei Täterfiguren in ihrem verbalen, gestischen und mimischen Spiel einen ständigen

³⁵ Schmitz, *Reich der Normen*, S. 60.

Wechsel von Impulsen und Hemmungen, von Fluchtbewegung und reuiger Annäherung, von Aggression und Lähmung.

Drittens setzt ab einem bestimmten Punkt ein Prinzip der Wiederholung und Spiegelung von Gesten und Worten zwischen der Gruppe der Täter und dem Opfer bzw. dessen Kumpanen ein, das als Dehnung und Retardation ganz entscheidend dazu beiträgt, dieser Szene den Eindruck einer unwiderruflichen Nachträglichkeit zu verleihen.

Viertens setzt die Szene mit einem unübersichtlichen Wirrwarr von Stimmen und Bewegungen in medias res ein und weist ab dort eine kontinuierliche Entschleunigung des Schnittrhythmus und der Bewegungen im Bild auf, unterbrochen von immer wieder aufflackernden Momenten schneller Wechsel.

Ich möchte nun an dieser Stelle das Zusammenspiel dieser Gestaltungsmittel im Verlauf der Szene im Detail nachzeichnen, um es als die Entfaltung eines Zuschauerempfindens greifbar zu machen, das sich als ein audiovisuell gestalteter Selbst- und Weltbezug im Sinn eines Schuldgefühls beschreiben lässt. Das dynamische Muster der Szene setzt sich dabei aus fünf Segmenten zusammen, die sich narrativ zunächst folgendermaßen bestimmen lassen: a) das Durcheinander der Cowboys und der überraschende erste Schuss durch Ned, b) die verzögerte Realisierung des Geschehens, das Opfer ist nur verletzt, und die Übernahme des Gewehrs durch Munny, c) dessen ebenfalls nach langer Verzögerung abgegebener zweiter Schuss, d) die allmähliche Realisierung des Treffers als tödliche Verwundung und schließlich e) dem Gewähren eines Schlucks Wasser als gnädigem Akt gegenüber dem Sterbenden. Insgesamt zeichnet sich das Verlaufsmuster der Szene dadurch aus, dass sich der dynamische Wechsel aus engen, flächigen und geweiteten, in die Tiefe des Bildes perspektivisch geöffneten Einstellungen zunächst in den ersten drei Segmenten dynamisiert und in immer kürzeren Abständen erfolgt, um dann im Sog der allgemeinen, entschleunigenden Tendenz nachzulassen und die Figuren zunehmend in die Enge der Felsenlandschaft einzukeilen und sie so gewissermaßen zu demobilisieren.

Die für diese Szene markante Zeitlichkeit entsteht mit dem Einstieg in medias res, der die Ruhe der vorhergehenden Szene

zwischen Will Munny und der vernarbten Prostituierten durch eine hektische Bewegungsintensität mit ständig wechselnden Richtungen und Stimmengewirr unterbricht. Die bildkompositorische Weite und Tiefe der ersten zehn Sekunden endet präzise in dem Moment, in dem dieses Chaos sich zu einer erkennbaren Handlung – dem Ausbruch eines Kalbs aus einer Herde, inmitten einer Gruppe von Cowboys – zusammensetzen beginnt. Mit einem Schuss aus dem Off springt der Raumeindruck des Bildes in plötzliche Enge und Flächigkeit um. Die folgenden Einstellungen sind ohne jede Tiefendimension und zeigen die Kollegen des mit seinem Pferd gestürzten Davey, die wie gelähmt, wie festgefroren dastehen. Die Totale einer braunen Felswand, von der das Echo des wiehernenden Pferdes wiederhallt, erscheint in ihrer extremen Flächigkeit selber wie ein vor Schreck erstarrtes Gesicht. Nach dieser Anspannung setzt eine kurze, heftige Bewegung der Deckung suchenden Cowboys ein. Dieses erste Segment abschließend kehrt eine allmähliche perspektivische Weitung des Bildraums zurück, die sich mit einer unvermittelten Totale steigert, in der wir in Aufsicht den Hinterhalt der Gruppe von Munny, Ned und Kid sehen, die von Felsbrocken geschützt über das schmale Tal blicken.

Im Folgenden wird das Prinzip des Wechsels – von Flächigkeit und Enge zu Weite und Tiefe und zurück – aufgenommen, variiert und beschleunigt. Im Zentrum steht nun das Figurendreieck Munny, Ned und Kid, das als Konstellation in immer wieder der gleichen seitlichen Dreiereinstellung gezeigt wird. Ausgehend hiervon wird Ned, der den ersten Schuss abgegeben hat, zunehmend in die Enge getrieben: einerseits von der Kadrierung – d. h. durch die Wahl des Bildausschnitts und die Anordnung der Figuren, die Ned zwischen die anderen, den Felsen und den Bildrand drängen – und andererseits auf der Tonebene, wo er von Munny und von der ständig insistierenden Frage des (kurzsichtigen) Kid, was denn gerade passiere, warum er nicht schieße, unter Druck gesetzt wird. Dazu etabliert sich hier das Prinzip der sofortigen Wiederholungen, Echos und Antworten, von Gesten und Worten: Zweimal wird Davey aufgefordert, in Deckung zu kriechen, fast jeder Satz Munnys findet ein Echo bei Kid und umgekehrt

fordert Munny Ned zweimal auf: »You better finish him!«, worauf Ned zweimal flehend mit »Will?« antwortet. So entsteht die Wirkung einer blockierten, in sich verkeilten Zeit, die Empfindung der quälenden Langsamkeit eines unaufhaltsamen, unwiderrüflchen Geschehens.

Gleichzeitig gestaltet die Montage eine Spannung entlang der Handlungsachse der Schüsse und Gewehrläufe. Zunächst ist die Aufteilung klassisch und klar – Munny, Ned und Kid schießen von links nach rechts, die Cowboys unten von rechts nach links. Doch dann löst sich die klare Achsenaufteilung auf und die Kamera beginnt, um den Gewehrlauf als Bildachse zu springen: Es ist nun, als fühle sie sich auf keiner Seite der Waffe mehr wohl dabei.

Als Munny das Gewehr von Ned übernimmt, beginnt das dritte Segment, das wiederum aus einem Wechsel von beschleunigenden, aktivierenden Impulsen und Momenten der Hemmung, der Wiederholung besteht: Eine Totale aus der Sicht der Angreifer, eine Großaufnahme des schießenden Will, eine Naheinstellung auf das Opfer, zwei halbnaher Einstellungen auf dessen Freunde. Damit wird innerhalb von bloß sieben Sekunden der narrative Gehalt der Szene in extrem komprimierter Form gestaltet, was den gesamten bisherigen und weiteren Verlauf derselben zu einer Vorwegnahme, Wiederholung, Rücknahme und Ausdehnung dieser »Handlung« macht. Auch jetzt steht das Ensemble von Munny, Ned und Kid im Mittelpunkt, das zunächst in der bereits erwähnten seitlichen Dreiereinstellung gezeigt und dann in Großaufnahmen zerlegt wird. Während Ned sich nach links vom Geschehen abwendet und in sich zusammengesunken ist, platzt Kid am rechten Bildrand geradezu vor körperlicher Erregung – und zwischen ihnen Will Munny. Die folgenden näheren Einstellungen zeigen die Figuren dann jeweils bildkompositorisch ineinander verkeilt und eingerahmt, womit sie verstärkt gegenseitig gestisch und mimisch aufeinander bezogen sind.

Anschließend variiert und dynamisiert die Szene dreimal ein im Grunde sehr einfaches Montagemuster, das erst den Täter Munny, dann das Opfer Davey und anschließend dessen Freunde präsentiert: Aus der Abfolge Täter-Opfer-Zeugen wird in der ers-

ten Modifikation Opfer-Täter-Opfer-Zeugen und schließlich Opfer-Täter-Opfer-Täter-Opfer-Zeugen. Aus einer einfachen Kette, die eine narrative Situation beschreibt, werden zeitliche Schlaufen, die als ein Zusammenspiel von expressiven Bildstrukturen ein Gefühl inszenieren, das darin besteht, von der Evidenz dieser Tat nicht loszukommen. Mit diesem Muster erreicht es der Film an dieser Stelle, das dynamische Prinzip der räumlichen und als Zuschauererfahrung zugleich leiblich empfundenen Engung und Weitung mit dem Element des zeigenden, anklagenden Blickes zu verflechten, die den Revolverhelden an seine Tat ketten.

Die Verknüpfung von oben, der Position der Täter, und unten, derjenigen der Opfer und Zeugen, wird dann im vierten Segment vom ebenfalls bereits etablierten Element der Wiederholung von Gesten und Worten fortgesetzt und gesteigert: Wie im musikalischen Prinzip des Wechselgesangs, des *call and response*, werden die Figuren zu einer lyrischen Komposition verwoben, getragen von der unmittelbar nach dem tödlichen Treffer einsetzenden trauernden Musik:

Kid: You missed him.

Munny: I got him.

Davey: They shot me, boys!

Kid: He ain't killed.

Davey: They shot me!

Munny: Maybe, maybe not. Got him through the gut, I think.

Kid: You think he's gonna die? You think we killed him?

Davey: They shot me, boys!

Munny: Yeah, we killed him, I guess.

Davey: I'm dying, boys!

Durch die Musik ist der ganze Bildraum von einer unmittelbare Schwere durchsetzt, die Gesten verlangsamen sich, die Einstellungen dehnen sich. Mit Kids plötzlichem Ausbruch – »You shouldn't have cut up no woman, you asshole!« – und den darauf antwortenden Schüssen wird die Musik abgebrochen und die Szene wechselt das Gewicht auf die Darstellung des sich krümmenden, panisch blickenden und um Wasser flehenden Davey.

Eine langsame Kamerafahrt um den Felsen herum, hinter den er sich verkrochen hat, betont die Dauer als entscheidenden Faktor im Prozess des Sichtbarmachens und Verstehens der Konsequenzen gewalttätigen Handelns.

Abschließend geht die Szene wieder auf Munny, Ned und Kid über. Während die Kamera zuvor auch in den näheren Einstellungen immer außerhalb ihres Dreiecks positioniert war, sind die Großaufnahmen nun deutlich aus dem »Inneren« der Gruppe gefilmt:

The faces tell the story here, for throughout *Unforgiven*, the numerous reaction shots of both killers and witnesses, as stand-ins for the spectator, show no satisfaction but instead cringe, frown, and look down. We watch it, but it is intended to trouble us.³⁶

Allerdings ist es nicht nur so, dass diese drei Figuren einfach das mimische Vorbild für eine Zuschaueremotion abgeben würden. Es ist das filmische Bild in seiner zeitlichen Entfaltung, das eine Atmosphäre von bohrender Spannung und drückender Last als leibliches Empfinden der Zuschauer gestaltet, durchsetzt von oszillierend widerstreitenden Bewegungs- und Richtungsqualitäten. Diese Atmosphäre setzt sich unter anderem aus dem gestischen und mimischen Zusammenspiel der Figuren zusammen, der gelähmten Trauer Neds, der immer wieder durchbrechenden Aggression Kids und dem dazwischen hin und her pendelnden Munny, der zum Schluss eine reuige, dem Opfer zugewandte Handlungstendenz entwickelt und es zulässt, dass man dem Sterbenden einen Schluck Wasser bringt. Ihre abgewandten Blicke, ihre hängenden Köpfe und gebeugten Oberkörper, die kurze Übersprungshandlung Munnys, der kleine Steine vom Fels loskratzt – dies alles fügt sich, begleitet von den nun leiser und ferner klingenden anklagenden Rufen von Daveys Kameraden, zu einer expressiven Bewegungsdimension des Bildes selbst zusammen: Körper, Köpfe und Blicke richten sich abwärts und damit krümmt sich das filmische Bild als Ganzes in den letzten Einstellungen in sich zusammen.

³⁶ Plantinga, *Spectacles of Death*, S. 77.

5.2 »Deserve's got nothing to do with it.«

Die kulturelle und historische Bedeutung, die das Schuldgefühl generiert, indem es den Akt einer Bestrafung in seiner potentiellen Befriedigung affektiv durchkreuzt, besteht darin, der Figur des Westernhelden und seinem Gewaltpotential »das Pathos, das ihm [hier: dem Recht] den Nimbus der Legitimität verleiht,«³⁷ zu entziehen. Wenn »das gute Gewissen bei der Härte gegen andere die Nagelprobe auf die Verbindlichkeit im Recht [ist]«³⁸, dann verweist das schlechte Gewissen an dieser Stelle nicht einfach nur auf den Rechtskosmos innerhalb der Diegese des Films – d. h. dem erzählten Universum, in dem die Geschichte spielt –, sondern auf die Weltkonstitution und Normativität des Westerngenres als Ganzes.

Denn Clint Eastwood als Will Munny ist nicht einfach eine fiktive Figur in *Unforgiven*, es ist auch die Reaktualisierung Eastwoods als exemplarischer Vertreter des Westernhelden, als Typus im Sinne Stanley Cavells. Damit ist kein bloßer Stereotyp, keine Abziehfigur, sondern die spezifische Verkörperung einer Idee von Sozialität, die spezifische, individualisierte Realisierung einer sozialen Rolle gemeint.³⁹ Der Revolverheld »Clint Eastwood« exemplifiziert als Typus eine Idee von Fotogenität, Temperament und Identität, die unmittelbar Bewegungsbild geworden sind. Der Westernheld ist zunächst und vor allem anderen »a man of action«⁴⁰. Er vertritt eine »autarke Männlichkeit, entschlossen und geradlinig, scheinbar unverletzbar und sehr gefährlich in seiner Gewaltbereitschaft«⁴¹. Das Entscheidende ist, dass diese Gewaltbereitschaft stets unter Verschluss bleibt: »The Westerner imposes himself by the appearance of unshakable control.«⁴² Seine de-

³⁷ Schmitz, *Reich der Normen*, S. 42; hier bezogen auf das Recht allgemein.

³⁸ Ebd.

³⁹ Cavell, *The World Viewed*, S. 32 ff.

⁴⁰ Biderman, Shai: »Do Not Forsake me, oh, my Darling.« Loneliness and Solitude in Westerns, in: McMahon, Jennifer L./Csaki, B. Steve (Hg.): *The Philosophy of the Western*, Lexington 2010, S. 13–29, hier S. 22.

⁴¹ Maurer, »Sometimes trouble just follows a man«, S. 7.

⁴² Warshow, *Movie Chronicle. The Westerner*, S. 110.

struktive Weise, für Recht und Ordnung zu sorgen, verbleibt dezidiert ambivalent. Er kämpft für das Recht nicht um des Rechts willen. Er hilft den Schwachen nicht, weil sie gut sind, sondern weil sie schwach sind.⁴³ Er tut, was er tut, weil er es tun muss, weil es seinem Bild entspricht:

The truth is that the Westerner comes into the field of serious art only when his moral code, without ceasing to be compelling, is seen also to be imperfect. The Westerner at his best exhibits a moral ambiguity; which darkens his image and saves him from absurdity; this ambiguity arises from the fact that, whatever his justifications, he is a killer of man.⁴⁴

Man muss gar nicht erst die undurchdringliche, regenverhüllte Nacht der Schlusszene ins Feld führen, um greifbar zu machen, inwiefern das Bild dieses Typus in *Unforgiven* immer dunkler, die Rechtfertigung der Gewalt vollkommen fadenscheinig geworden ist: Die Unvollkommenheit des moralischen Codes des Westernhelden, wie sie hier in Szene gesetzt wird, ist nicht nur ambivalent, sie ist endgültig zum moralischen Makel geworden. Der »sense of limitation and unavoidable guilt«⁴⁵ nimmt überhand. Eastwoods Figur des Will Munny beugt sich und krümmt sich nicht nur wegen ihres Alters, sondern auch unter der Last der »Verantwortung für die Taten seiner früheren Charaktere des Poncho-Outlaws oder Dirty Harry, die skrupellos Gewalt mit Gegengewalt beantworteten«⁴⁶.

Eastwoods Film bearbeitet die expressiven Wahrnehmungsgestalten der Genrepoetik des Western und kompromittiert in dieser Aneignung die Idee vom Feuergefecht als kulturellem Muster der Bereinigung eines chaotischen, rechtsfreien Raums, das die Etablierung von Gesetz und Ordnung ermöglicht. Er bezieht sich explizit auf das fundamentale Paradox, das dem Western zugrun-

⁴³ Vgl. McNaron, David L.: From Dollars to Iron. The Currency of Clint Eastwood's Westerns, in: McMahon, Jennifer L./Csaki, B. Steve (Hg.): *The Philosophy of the Western*, Lexington 2010, S. 149–169, hier S. 151 f.

⁴⁴ Warshow, *Movie Chronicle. The Westerner*, S. 112.

⁴⁵ Ebd., S. 113.

⁴⁶ Maurer, »Sometimes trouble just follows a man«, S. 19.

de liegt: »Justice, to be done, must be seen to be done; but justice, to be established, must not be seen to be established.«⁴⁷ Hier ist es gerade die Ungerechtigkeit und die unmögliche Rechtfertigung der Gewaltakte, die überall sichtbar wird. Die Werte und Normen, die sich eine historische Imagination von »Amerika« rund um den Gebrauch von Waffengewalt geschaffen hat, werden damit als kontingente Werte hinterfragbar, und dies eröffnet die Möglichkeit zu bedenken, ob diese Werte immer noch einen sinnvollen, wünschenswerten Zweck erfüllen. *Unforgiven* betreibt so, als eine affektive Bearbeitung kultureller Muster, eine spezifische Genealogie der Moral, die darin besteht, das falsche Vertrauen in die Wertigkeit der Werte zu erschüttern.

Das Ende des Films – dem man sowohl eine »metaphysische« und politisch-symbolische⁴⁸ als auch eine geschichtstheoretische⁴⁹ Dimension zugeschrieben hat – ist zugleich ein großer Auftritt und ein großer Abgang der Idee heldenhafter Selbstjustiz: ein Showdown im Saloon als Höhepunkt, in dem Munny sich an Little Bill, dem Sheriff der Stadt, und seinen Gehilfen für die Folter, Ermordung und öffentliche Leichenfledderung seines Freundes Ned rächt. Dies scheint ein Rückfall⁵⁰ in die klassische, narzisstische Struktur des Westernmythos zu sein, der, und zwar in jeglicher Variation, nicht ohne Gewaltakte zu seinem Abschluss kommen kann:

Specific versions of the myth may vary in their ideological rationale, hero type, and choice of happy or fatal ending; but they do not vary in their representation of a consummatory act of violence – *whatever* its motivation – as the *necessary* and *sufficient* resolution of all the issues the tale has raised.⁵¹

Der entscheidende Punkt aber ist, und dies ist letztlich auf den Wendepunkt der analysierten Szene zurückzuführen, dass diese Szenen ein nach Warshow zentrales Merkmal der Gewaltaus-

⁴⁷ Cavell, *The World Viewed*, S. 58.

⁴⁸ Vgl. Maurer, »Sometimes trouble just follows a man«, S. 21 f.

⁴⁹ Vgl. Früchtel, *Das unverschämte Ich*, S. 257 ff.

⁵⁰ Vgl. Plantinga, *Spectacles of Death*, S. 77.

⁵¹ Slotkin, *Gunfighter Nation*, S. 612.

übung durch den Westernhelden, ihr übliches Erscheinungsbild, eben nicht erfüllen. Denn die Gewalt sieht auch hier nicht »richtig« aus. Selbst wenn Will Munny nichts anderes tut, als was er eben tun muss – »he can do nothing but play out the drama of the gun fight again and again until the time comes when it will be he who gets killed«⁵² –, wird der Zuschauer auf der Ebene der Inszenierung mit einem Bild konfrontiert, das allen Bildern widerspricht, die sich das Genre davon gemacht hat, »how a man might look when he shoots or is shot«⁵³.

Und doch negiert dieses »Bild der Gewalt« als affektiver Widerspruch, als ein Schuldgefühl, die anderen Bilder nicht einfach oder streicht sie ersatzlos aus dem Fundus kultureller Sinnstiftung. Es inkludiert sie als eine bestimmte Erfahrung von Zeitlichkeit und der inhärenten Gewaltprozesse von Gemeinschaft und Kultur. Es macht daher keinen Sinn zu fragen, ob die Haltung zur Gewalt in *Unforgiven* jetzt in die eine oder andere Richtung kritisches Potential entfaltet oder ob sie doch wieder affirmativ gedacht und damit kulturkonservativ gewendet, normalisiert oder gar verharmlost wird. Der Film verweigert jegliche Form einer solchen Schließung. Denn das Problem der Gewalt als Katalysator einer (Wieder-)Herstellung der Gemeinschaft als Rechtsordnung ist das Problem aller Katalysatoren: Sie werden in den Reaktionen, die sie verursachen, einfach nicht »verbraucht«. Vielmehr zielt *Unforgiven* darauf zu erkennen, dass es keine reproduzierbare, d. h. von der konkreten historischen, sozialen und kulturellen Situation losgelöste Kalkulation von gerechtfertigter, ungerechtfertigter und ambivalenter Gewalt geben kann. Die Autorität des Gefühlsurteils markiert die Grenze der Begründbarkeit von Moral, der Rechtfertigung oder Missbilligung von Gewalt. Diese Erkenntnis einer nicht logisch, sondern nur genealogisch und poetologisch zu ergründenden Wertegemeinschaft⁵⁴ ist die Pointe des finalen Wort austauschs zwischen Will Munny und Little Bill:

⁵² Warshow, *Movie Chronicle. The Westerner*, S. 116.

⁵³ Ebd., S. 123.

⁵⁴ Vgl. Rorty, Richard: *Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays*, Stuttgart 1988.

Little Bill: I don't deserve this. To die like this. I was building a house.
 Munny: Deserve's got nothing to do with it.
 Little Bill: I see you in hell, William Munny.
 Munny: Yeah.

Literatur

- Arendt, Hannah: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, hg. v. Ronald Beiner, Chicago 1992 [1982].
- Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt a. M. 1977 [1921], S. 179–203.
- Biderman, Shai: »Do Not Forsake me, oh, my Darling.« Loneliness and Solitude in Westerns, in: McMahon, Jennifer L./Csaki, B. Steve (Hg.): *The Philosophy of the Western*, Lexington 2010, S. 13–29.
- Burgoyne, Robert: *Film Nation: Hollywood looks at U.S. History*, Minneapolis/London 1997.
- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition, Cambridge, MA/London 1979 [1971].
- Ders.: *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge, MA/London 2004.
- Ders.: The Incessance and the Absence of the Political, in: Norris, Andrew (Hg.): *The Claim to Community. Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*, Stanford 2006, S. 263–317.
- Cawelti, John G.: *The Six Gun Mystique*, Bowling Green 1971.
- Demmerling, Christoph/Landweer, Hilge: *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*, Stuttgart 2007.
- Früchtl, Josef: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt a. M. 2004.
- Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004.
- Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Henrik: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Vol. 5 No. 2 (2011), S. 78–96.
- Kerger, Henry: Moral, in: Ottmann, Henning (Hg.): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 284–286.
- Landweer, Hilge: *Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls*, Tübingen 1999.
- Dies.: Normativität, Moral und Gefühle, in: dies. (Hg.): *Gefühle. Struktur und Funktion*, Berlin 2007, S. 237–254.
- Dies.: Der Sinn für Angemessenheit als Quelle von Normativität in Ethik und Ästhetik, in: Andermann, Kerstin/Eberlein, Undine (Hg.): *Gefühle als Atmo-*

- sphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*, Berlin 2011, S. 57–78.
- Maurer, Roman: »Sometimes trouble just follows a man«. Männliche Destruktivität und der Wunsch nach Erlösung, in: ders. (Hg.): *Clint Eastwood. Film-Konzepte 8*, München 2007, S. 7–27.
- McCarthy, Todd: Review. Unforgiven, in: *Daily Variety*, 31. Juli 1992.
- McNaron, David L.: From Dollars to Iron. The Currency of Clint Eastwood's Westerns, in: McMahon, Jennifer L./Csaki, B. Steve (Hg.): *The Philosophy of the Western*, Lexington 2010, S. 149–169.
- Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, KSA hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5, München 1988 [1886].
- Nussbaum, Martha: *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge 2001.
- Plantinga, Carl: Spectacles of Death: Clint Eastwood and Violence in *Unforgiven*, in: *Cinema Journal* Vol. 37, No. 2 (Winter 1998), S. 65–83.
- Rorty, Richard: *Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays*, Stuttgart 1988.
- Ders.: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt a. M. 1992.
- Ders.: *Stolz auf unser Land. Die amerikanische Linke und der Patriotismus*, Frankfurt a. M. 1999.
- Scheer, Monique: »Are Emotions a kind of Practice (and is that what makes them have a history)? A Bourdieuan approach to understanding Emotion«, in: *History and Theory*, Vol. 51, No. 2 (Mai 2012), S. 193–220.
- Schmitz, Hermann: *Der Gefühlsraum, System der Philosophie Bd. 3/2*, Bonn 1969.
- Ders.: *Das Reich der Normen*, Freiburg i. Br. 2012.
- Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York 1992.
- Warshow, Robert: Movie Chronicle. The Westerner, in: ders.: *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and other Aspects of Popular Culture*, Cambridge, MA/London 2001 [1954], S. 105–124.