

Gesellschaft, Konflikt, Fiktion

Vorbemerkung

Soziale Konflikte sind öffentliche Konflikte. Vergesellschaftung verlangt geradezu danach – darauf hat schon Georg Simmel in seinen Bemerkungen zum Streit hingewiesen. Dort erklärt er die Austragung von Konflikten zwischen Gruppen, Personen und Institutionen zum Kernbestand von Gesellschaft. Zwar mache der »Antagonismus«, also die gesellschaftliche Konfrontation zweier Parteien als Streit, Konflikt oder Kampf, nicht allein Vergesellschaftung aus; jedoch pflege er in aller Regel nicht »in Vergesellschaftungen als soziologisches Element zu fehlen und seine Rolle kann sich ins Unendliche, d.h. bis zur Verdrängung aller Einheitsmomente steigern« (Simmel 1992, 295). Gesellschaft kann sich also über die Konfliktlagen, die sie selbst immanent erzeugt, bis hin zum Stadium ihrer Auflösung zerlegen. Was Simmel als Antagonismus bezeichnet, organisiert sich zunächst als »Opposition«. In beidem sieht er nichts Negatives oder Störendes; im Gegenteil, für Simmel handelt es sich um ebenso notwendige wie produktive Bestandteile der sozialen Wirklichkeit und der in sie eingelassenen Dynamiken (ebd., 289). Innerhalb von Oppositionen und Anta-

gonismen kommt es also zu Interaktionen zwischen den beteiligten Akteuren jeder möglichen sozialen Couleur. Charakteristikum des Konflikts ist, dass sein Ausgang ungewiss bleibt und er genau deshalb von ganz wesentlicher Bedeutung für die Möglichkeit gesellschaftlicher und kultureller Entwicklung ist – trotz des ihm innewohnenden Risikos, sich zu vervielfältigen und damit tendenziell gesellschaftsauflösend zu wirken. Diese Interaktionsbedeutung des Konflikts hebt auch Lewis Coser (1965, 149) hervor, der betont, Konflikte ließen »neue Normen und Regeln in neuen Situationen entstehen«, weil nämlich die mit ihnen ausgelöste Dynamik im Gesellschaftsraum dafür sorgt, eingespielte Institutionalisierungen auf die Probe zu stellen und eventuell im Zuge des Gefechts auch zu verändern oder ganz neu zu formulieren. Coser zufolge belebt der Konflikt »bestehende Normen und schafft einen neuen Rahmen von Normen, in dem die Kontrahenten kämpfen können« (ebd.). Daraus lässt sich ein für die Gesellschaft geradezu didaktischer und selbstreflexiver Wert des Konflikts ableiten; die Leistung einer Konfrontation der Parteien im Arrangement sozialen Uneinverständnisses liegt darin, den normativen Rahmen

nicht nur präsent und bewusst halten zu müssen, sondern insbesondere auch auf seine Brauchbarkeit hin abzuklopfen. Krise und Konflikt entstehen auf dem Umschlagplatz gesellschaftlicher Öffentlichkeit. Dort werden sie auch identifiziert, kommuniziert, ausgetragen und repräsentiert. Schon weil Gesellschaft auf die Kommunikation und Interaktion zwischen Akteuren angewiesen ist, weil Konfliktlagen nur zwischen einer Pluralität an Konfliktparteien auftreten können und sich außerdem über deren engere Grenzen hinaus in Gesellschaft als Ganzes hinein vermitteln, zielt der Konflikt als soziales Phänomen in gesellschaftlicher Perspektive generell auf eine öffentliche Realisierung und Umsetzung.

In Frage steht nicht, ob gesellschaftliche Konflikte und die daraus eventuell entstehenden Krisensituationen überhaupt öffentlich definiert sind. Sie sind grundsätzlich öffentlich definiert und deshalb benötigen ihre Akteure auch notwendigerweise Bühnen und ein Publikum. Konflikte werden niemals nur zwischen den unmittelbar beteiligten Konfliktparteien ausgetragen, sondern immer auch für eine gesellschaftliche Öffentlichkeit, an die Botschaften gerichtet, der Inhalte, Positionen, Überzeugungen vermittelt werden sollen. Gesellschaftliche Konflikte sind immer performativ, sie werden aufgeführt und stellen in der Aufführung Bedeutung her, die von der Gesellschaft als Auditorium aufgenommen werden kann. Das kann aber auch

nicht wahllos ablaufen; man kann nicht beliebig Leute zum Publikum von Konfliktaufführungen machen. Wo dies doch passiert, wird es schnell als sozial deviant und als Übergriff wahrgenommen. Was deshalb gefragt ist, sind eingespielte, in Konventionen gesättigte Praktiken einer öffentlichen, kulturellen Konfliktbearbeitung. Eine der wichtigsten Kulturtechniken im performativen Umgang mit sozialen Konfliktlagen besteht in ihrer ästhetischen und erzählerischen Bearbeitung durch moderne Massenmedien, die jedermann zugänglich, gesellschaftlich flächendeckend wirksam und überhaupt genuin öffentlich codierte Medien sind. Innerhalb der verschiedenen massenmedialen Angebote, auf die sich heute zugreifen lässt, ist der Film, wegen seines speziellen Verhältnisses zur Einbildungskraft von besonderer Bedeutung. Das Medium Film stellt einen zentralen Ort dar, an dem soziale Konflikte dekliniert, analysiert und begreifbar gemacht werden. Wie kein anderes Medium verfügt der Film über eine Kraft »der Bebilderung, der Sichtbarmachung«, die zugleich auf die »Erzeugung einer optischen Illusion« zuläuft (Früchtel 2004, 364). Beim Film geht also immer beides zusammen: Abbildung als Wiedergabe von Realität und Erfindung als Imagination und Vorstellung von Dingen und Abläufen. Aus dieser Spannungslage wird beim Film die ziemlich singuläre »Fähigkeit, Welt zu präsentieren, [...] eine Lebenswelt [...] darzubieten« (ebd.). Spezifikum des Films, meint Früchtel, sei deshalb auch

die Erzeugung einer »Illusion von Realität«, wodurch er eine gewisse »suggestive Macht« erhalte (ebd., 365).

Wie auch immer man sich dem Film nähern will, er enthält stets ein gerütteltes Maß an Imagination und Imaginärem. Das lässt sich am klarsten im Spielfilm ausmachen, also der filmischen Gattung, die ihre imaginäre Herkunft in keiner Weise verhüllt, sondern großzügig ausstellt. Damit vollzieht der Spielfilm auf der einen Seite konsequent den Illusionsaspekt des Mediums und greift im Übermaß auf Kompetenzen der Einbildungskraft zurück, die nie nur medial, sondern immer auch sozial gebunden sind. Indem der Spielfilm in der Regel zu seiner Fiktionalität steht und trotzdem Geschichten entwirft, die durch ihren Wirklichkeitsgestus überzeugen sollen, ist er sogar besonders ehrlich: »Eine Fiktion, die sich als Fiktion zu erkennen gibt, verhält sich den Rezipienten gegenüber wahrhaftig« (Früchtel 2013, 24). Diesem Buch geht es darum, das Verhältnis von Film und Konflikt zu erschließen, das nicht zuletzt über die Bedeutung bestimmt wird, die die Einbildungskraft und die Fiktion im Medium Film als einer gesellschaftlichen Ressource spielen. Zwei Aspekte stehen dabei im Vordergrund: Erstens ist die mediale Aufbereitung von gesellschaftlichen Erfahrungen des Konflikts, auch der Gewalt, ein wichtiger Bestandteil und zugleich selbst Akteur des gesellschaftlichen Diskurses. Das Medium Film ist nicht nur ein Instrument, das eingesetzt wird, um Konfliktlagen

zu bearbeiten, zu deuten, darzustellen, zu richten, sondern es wirkt durch und in seinen Inszenierungen auch selbst unmittelbar in die Gesellschaft hinein. Film ist ein aktives, dynamisches Medium, das die gesellschaftliche Öffentlichkeit, in der es aufgeführt wird, mit Bedeutungsangeboten überzieht, die selbst immer schon Antworten, Reaktionen auf soziale Wirklichkeiten sind. Zweitens stellen die Bilder und Narrative des Films immer auch Referenzen an eine oftmals schon nicht mehr einholbare, kulturell und gesellschaftlich gerahmte Realität dar, die sich der unmittelbaren Erfahrung ihrer Subjekte tendenziell entzieht. Erst durch Kulturtechniken der Vermittlung, etwa des Mediums Film sowie der filmischen Darstellung, wird dann auch eine Erfahrung von Gesellschaft als Konfliktraum möglich.

Konflikt

So gesehen geht es im agonal und dichotomisch geführten Konflikt nicht nur um die Frage, wer von den Beteiligten am Ende auf ganz dezisionistische Weise die Auseinandersetzung gewinnt, sondern vor allem darum, welche gesellschaftliche Epistemologie sich im Gefolge der Konfliktführung durchsetzt. Gesellschaftliche Konflikte sind, egal worum es in ihrem Kern gehen mag, immer auch Deutungskonflikte, in denen bestimmte, miteinander konkurrierende Perspektiven auf die Geschichte, die Gegenwart, aber auch die Zukunft von Gesellschaft

in Wettstreit darum treten, welche Version sich letztlich durchsetzen können. Deshalb bleibt auch das Ergebnis der Konfliktführung immer gesellschaftlich riskiert – es ist nie ausgemacht und in seinen Folgewirkungen kaum absehbar. Das ist es schon deshalb nicht, weil Handeln immer auf Zukunft ausgelegt ist; das im Handeln intendierte Ergebnis ist keinesfalls garantiert, außerdem erzeugt es auch immer nicht intendierte Handlungsfolgen. Hannah Arendt spricht von der »Unabsehbarkeit der Taten« (1992, 239), weil Handeln immer eine Ereigniskette anstoße, die sich dem Zugriff des ursprünglich Handelnden konsequent entziehe: »Der Grund, warum wir unfähig sind, das Resultat und das Ende einer Handlung mit Sicherheit im voraus zu bestimmen, ist einfach der, daß ein Getanes kein Ende hat« (ebd., 228). Das gilt zumal für Handeln im Konflikt, das in jeder Hinsicht unwägbare und riskante ist. Die für die Organisation und das Selbstverständnis von Gesellschaft entscheidende Frage mit Blick auf in ihr ausgetragene Konfliktlagen ist, welche in der Auseinandersetzung aktivierte Deutungsvariante letztendlich sozial anerkannt und als die im Gesellschaftsraum abgegriffene, künftig geltende Wirklichkeitsmatrix fortgeführt werden wird.

Konflikte sind daher immer auch Kämpfe um soziale Dispositive der Wahrheit; sie etablieren Erzählungen dessen, was als Referenzhorizont gesellschaftlicher Realität anerkannt werden kann. Insofern ist jede Konfliktlage verbunden

mit einem erzählerischen Motiv. Zugleich entfaltet sie selbst ein Narrativ über die ihr angeschlossenen sozialen Prozesslagen, das vielfältigen Zwecken dienen kann – der Rechtfertigung, der historischen Verortung, der Pathosproduktion. Entsprechend weist der als Gesellschaftstheoretiker nicht genug zu würdigende Literaturwissenschaftler Albrecht Koschorke darauf hin, es obliege »dem Erzählen in Spannungslagen [...] die Aufgabe, imaginäre Gemeinschaften zu formen, die sich als kollektive Akteure verstehen und deren Mitglieder sich wechselseitig so viel symbolischen Kredit geben, dass sie zu koordiniertem Handeln über Partikularinteressen hinaus imstande sind« (2013, 238). Damit wird deutlicher, dass soziale Konfliktlagen nicht nur die Ausdehnung und Durchsetzung von Interessefeldern und Hegemoniesphären betreffen, sondern dass sie nachhaltig in die Alltagsrealität und in die Ordnungsroutinen von Gesellschaft eingreifen. So sehr aber Konfliktlagen notwendig zur Normalität von Gesellschaft gehören und deren Dynamik, Pluralität und Unabgeschlossenheit geschuldet sind, so sehr können sie auch, sofern sie in zugespitzter Form geführt werden, deren Selbstverständnis erschüttern und zu einer massiven gesellschaftlichen Krisenerfahrung werden. Hier kommt immer auch die Auseinandersetzung um die Perspektivierung gesellschaftlich geteilter Realitätshorizonte ins Spiel.

Die kulturelle, speziell die medienbasierte Präsenz und Aushandlung von

Konflikten funktioniert deshalb ganz allgemein als Garantie für gesellschaftliche Dynamik. In der Formulierung Cosers »verstärkt der Konflikt die Teilnahme am sozialen Leben« (1965, 152). Konfliktsituationen bergen also viel weniger die Gefahr einer Spaltung der Gesellschaft, als dass sie ganz im Gegenteil einen Katalysator sozialer Kohäsion darstellen. Dies aber auf eine Weise, die es erlaubt, bestehende Normen zugleich neu zu beleben und »einen neuen Rahmen von Normen« zu schaffen, »in dem die Kontrahenten kämpfen können« (ebd., 149). Insofern sei es sehr gut möglich, dass Konflikte »produktiv« wirkten, da sie erstens die »Modifizierung und Schaffung von Gesetzen« ermöglichten und zweitens die mit ihnen verbundene Anwendung neuer Regeln »neue institutionelle Strukturen entstehen« lasse, die wiederum helfen könnten, »jene neuen Regeln und Gesetze durchzusetzen« (ebd., 151). Der Konflikt beschränkt sich nicht darauf, ein Uneinverständnis zu kommunizieren, er trägt es auch aus. Wenn Gesellschaft nach wie vor, gerade in ihrer modernen pluralistischen, kompetitiven Variante, ganz wesentlich auf performative und symbolische Praktiken des Konflikts zurückgreift, um ihre internen Unstimmigkeiten zu bereinigen, dann zeigt dies auch, wie sehr sie immer noch an einem Modus sozialer Interaktion hängt, der geprägt ist von einer Erfahrung der Gefahr und der Konfrontation. Auch wenn Simmel früh den Kompromiss als die eigentliche Leistung sozia-

ler Zivilisierungsanstrengungen preist und als »eine der größten Erfindungen der Menschheit« (Simmel 1992, 375), und darin den Konflikt in klassischer Weise aufgehoben sieht, bleibt Gesellschaft bis heute strukturiert durch die Ritualisierung der konflikthaften Interaktionen ihrer immer als Plural auftretenden, im sozialen Feld sehr unterschiedlich positionierten Akteure.

Ganz sicher ist der Konflikt also kein Ausnahmefall der sozialen Ordnung, sondern stellt vielmehr deren Regelfall dar. Im Konflikt strukturieren sich gesellschaftliche Organisation und individuelle Interaktion. Die Individuen in der Gesellschaft treten in Interaktion, indem sie untereinander Uneinverständnis und Dissens ausmachen; beides ist das Schmieröl von Gesellschaft. Die Bandbreite der Erscheinungsformen und Austragungsarten von Konflikten ist sehr groß und reicht von subtilen Spielarten bis hin zum Einsatz von roher Gewalt. Worauf diese Konfliktgebundenheit von Gesellschaft aber immer auch verweist, ist zweierlei: Zum einen hegen Menschen unterschiedliche Absichten; die Intention des einen muss nicht auf das Einverständnis des anderen stoßen, sodass sich fortlaufend Reibungen allein schon im Rahmen alltäglicher Interaktionen ergeben. Die bloße Intentionalität gesellschaftlichen Handelns sorgt für das Aufkommen von reichlich Konfliktpotential. Zum anderen verweist diese Konfliktgebundenheit auf den Umstand, dass Gesellschaft sich über Ungleichheiten organisiert, die im Kon-

flikt herausgefordert, bestätigt oder auch neu geordnet werden können. In jedem Fall aber ist die gesellschaftliche Praxis des Konflikts immer auch verbunden mit der Herstellung und der Bestätigung von Macht. »Solange Menschen handeln und nicht zu Marionetten fremder Mächte verkommen, überschreiten sie sich selbst und stoßen dabei immerzu auf andere, die sich ihnen entgegenstellen können. [...] Denn das Handeln des einen endet am Widerstand des anderen, seiner unhintergehbaren Selbständigkeit und Freiheit, etwas anderes zu tun, als von ihm erwartet wird« (Sofsky/Paris 1994, 9). Sofsky und Paris betonen ausdrücklich die Dynamik von Gesellschaft, denn genauso wie Macht sei auch »Organisation ein fortwährender Vorgang, ein Prozess des Organisierens, der beginnt, wenn Menschen aufeinander treffen, und der noch lange nicht beendet ist, wenn die Struktur errichtet ist« (ebd., 12). Die hier angesprochene Dynamik ist die des Konflikts als einer sozialen Praxis, die die Vermittlungsform zwischen unterschiedlichen Interesselagen und Machtpositionen darstellt. Die »Dynamik von Machtprozessen« (ebd., 14) äußert sich in einer sozialen Dynamik des Konflikts. Gesellschaftliche Praktiken, Ritualisierungen und Symbolisierungen von Konflikten dienen als wesentliches Instrument zur gesellschaftlichen Integration, indem sie Möglichkeiten des Widerspruchs und der Anfechtung konventionalisieren und zu einem wesentlichen Bestandteil der gesellschaftlichen Ordnung machen.

Gesellschaft folgt also keiner harmonischen Ordnung, sondern leistet sich in ihrem Zentrum stattdessen eine plurale Konstellation ebenso widersprüchlicher wie einander widerstreitender Interesselagen und Machtbeziehungen. Damit bleibt sie genuin störungsanfällig und zugleich verwiesen auf Formen der Interaktion und der Kommunikation, des Unverständnisses und des Unvernehmens. Der Konflikt als Praxis gesellschaftlicher Auseinandersetzung ist in dieser Konstellation grundsätzlich geprägt durch Ambivalenz. Zwar gelten Konflikte und ihre aktive, öffentliche Austragung als gesellschaftlich notwendig und als unvermeidlich für die Gewährleistung sozial dynamischer Prozesse. Das ändert aber nichts daran, dass Konfliktlagen und alle ihre Implikationen lebensweltlich als störend, mithin als unheimlich wahrgenommen werden und deshalb auch immer als Risiko-Elemente gelten. Schon wegen dieser paradoxen Anlage des Konflikts bildet sich Gesellschaft, bezogen auf die Strukturen sozialer Ordnung, als gefährdete Zone, wie auch als eine Zone der Gefährdung für alle jeweils betroffenen Individuen. Eine solche Konfliktodynamik fordert möglichst klare Formen der Regulierung, um zu einer weitgehenden Einhegung der Präsenz von Konfliktlagen im sozialen Raum zu gelangen. Wenn daher der Konflikt als Phänomen und Praxis für die Genese von Gesellschaft konstitutiv ist, dann indem er im gleichen Zug auch mitarbeitet an der Gestaltung »imaginärer Bedeutun-

gen« von Gesellschaft (Castoriadis 1990, 252). Diese Bedeutungen geben Antworten auf die großen essentiellen und Sinnfragen von Vergesellschaftung – »im Tun einer Gesellschaft erscheint die Antwort auf solche Fragen als verkörperter Sinn« (ebd.) und gibt damit vor, ein homogenes, harmonisches Bild von Gesellschaft sei möglich. Diese Arbeit an den »imaginären Bedeutungen« basiert auf Praktiken der Einbildungskraft. Weil das gesellschaftlich und kulturell umgesetzte Imaginäre für die Genese von sozialem Sinn, aber auch für die Wahrnehmung gesellschaftlicher Wirklichkeit so zentral zu sein scheint, wirbt Samuel Strehle für eine »Arbeit am Bild«, deren Aufgabe es sein solle, »sich den gesellschaftlich bereits zirkulierenden Bildern unvoreingenommen zu nähern und sie soziologisch fruchtbar zu machen« (2014, 194). Das ist eine Agenda, die dieses Buch teilt und zu deren Ausbuchstabierung es beizutragen beabsichtigt.

Gewalt und Gefahr

Bei den hier angespielten Situationen muss es nicht beim basalen Konflikt bleiben, sondern in ihnen tritt die Gewalt als dessen Praxis hervor. Ganz generell ist Vergesellschaftung nie frei von Gewalt. Auch deshalb geht Zygmunt Bauman (1992) von einem der Moderne inhärenten Destruktionspotential aus, das eine deutliche Ambivalenz gegenüber der tendenziell pazifisierten Normalität moderner Gesellschaften aufweise.

Allerdings nimmt er Praktiken der Gewalt auch von einer gelungenen Moderne aus. Dennoch bleibt es fraglich, ob es eine klare Trennung von moderner Gesellschaft und Gewalt überhaupt geben kann. Eher bleibt die Gewalt für die Gesellschaften der Moderne wohl konstitutiv: »Denn die Gewalt war schon immer und überall eine Möglichkeit, und kein Aufklärungsprogramm hat Menschen je daran gehindert, sich das Verletzen und Töten anderer Menschen vorzustellen« (Baberowski 2012, 13). In der Regel gehen moderne Gesellschaften von der Annahme aus, in ihnen basiere Ordnung auf der Voraussetzung, Gewalt als soziale Praxis speziell aus den öffentlichen Interaktionen weitgehend zu entfernen. Es macht deshalb Sinn, auf Diskursstrategien zu reflektieren, die zu einer Vergesellschaftung der Gewalt führen, als Sublimierungstechniken ebenso narrativ wie ästhetisch angelegt sein können und die gar nicht selbstverständliche Situation ermöglichen, Gewaltpraktiken massiv aus dem sozialen Alltag zu entfernen. Wichtig erscheint dabei die Reflexion auf die gesellschaftskonstituierende Bedeutung der Gewalt sowie auf die mitunter sozial integrative Wirkung mindestens von Gewaltrepräsentationen; Gewalt zählt explizit zum Kernbestand von Vergesellschaftung.

So weist Michel Wieviorka darauf hin, die zunehmende Präsenz der Gewalt im öffentlichen Raum mache es erforderlich, »die Subjektivität der Akteure« in den Blick zu nehmen. »Die Gewalt be-

schädigt oder zerstört die physische und moralische Integrität derjenigen, die ihr ausgesetzt sind, und sie erschüttert deren Fähigkeit zur Subjektivierung. Sie lässt sich deshalb auch weder auf das eventuelle Kalkül ihres Urhebers – die instrumentelle Gewalt – noch auf seine Reaktion auf eine Krisensituation reduzieren« (2006, 14f.). Der Zusammenhang von Gewalt und Subjektivität ist Wievorka zufolge von zentraler Bedeutung für die Moderne. Jede mögliche Praxis der Gewalt sei zugleich eine »Negation des Subjekts«. Die Erfahrung der Gewalt und den Wunsch nach ihrer Vermeidung macht Wolfgang Sofsky zum Ausgangspunkt aller Gesellschaftsgründung: »Es ist die Erfahrung der Gewalt, welche die Menschen vereinigt. Gesellschaft ist eine Vorkehrung des gegenseitigen Schutzes. Sie beendet den Zustand absoluter Freiheit« (1996, 10). Für Sofsky ist in jeder Gesellschaft immer schon eine Tendenz zur absoluten Gewalt angelegt. Die Vollendung gesellschaftlicher Ordnung wäre gleichbedeutend mit dem »Tod des Sozialen schlechthin«, also mit dem Ende jeglicher Freiheit (ebd., 21). Zwischen der Moderne und der Gewalt stellt Sofsky nicht nur einen Zusammenhang her, sondern konzipiert die Gewalt als Grundbedingung moderner Vergesellschaftung. Ähnlich motiviert in der Absicht, Gewalt als genuines Moment moderner Herrschaft zu identifizieren, ist Étienne Balibars (2010, 21) Versuch einer »politischen Anthropologie«, die er unter der Kategorie der »extremen Gewalt« abhandelt. Diese zie-

le auf die »Zerstörung des sozialen Bandes durch die Gesellschaft selbst« (ebd.). Dies könne sich in Akten staatlicher und massenbezogener Gewaltakte ebenso ausdrücken, wie im individuell gebundenen Gewalthandeln. Extreme Gewalt äußere sich einerseits in der »Brutalität und Plötzlichkeit von traumatischen Ereignissen«, andererseits in Praktiken einer »unbegrenzten Wiederholung« von Herrschaftsverhältnissen (ebd.). Balibars Kategorie der extremen Gewalt bezieht ihre heuristische und analytische Kraft daraus, dass die Gewalt sich stets »überschüssig« gegenüber jenen Zwecken verhält, die sie im Rahmen einer »Ökonomie von Produktion und Macht« zugeschrieben bekommt (ebd., 25).

Zur Klärung des Verhältnisses von Gesellschaft, Konflikt und Gefahr kann ein Rückgriff auf die Zivilisationstheorie Franz Baermann Steiners beitragen. Ebenso sehr wie Gesellschaft grundsätzlich konstitutiv an ausgelagerte Gefährdungslagen grenzt, die symbolisch kommuniziert und vermittelt werden müssen, tendiert umgekehrt die moderne Gesellschaft zu einer massiven Vergesellschaftung potentieller Quellen und Ressourcen ihrer Gefährdung, sodass schließlich der eigentliche Gefahrenherd nicht mehr außerhalb der Gesellschaft liegt, sondern vor allem in ihr selbst geortet werden muss. Steiner spricht in diesem Zusammenhang vom »Dämonischen«. Mit diesem Begriff übersetzt er die Pluralität möglicher Gefährdungen der sozialen Ordnung und ihrer Realität

in Modi der Alterität. Das Spezifikum der modernen, westlichen Zivilisation setzt Steiner mit einem Austausch dieser Gefährdungslagen an. Gerade vormoderne Gesellschaften, meint er, hätten einem »dämonischen Gefahrbereich« gegenüber gestanden (Steiner 2008, 57), der ihm zufolge wesentlich eine Sphäre der Gefahr außerhalb der menschlichen Gesellschaft bezeichnet. Kulturhistorisch zeichnet sich damit als Signatur von Gesellschaft ab, dass sie einen nach innen gerichteten Schutzraum gegen Gefahren darstellt, die der Gesellschaft äußerlich sein sollen. Die Differenz, die Steiner zwischen modernen und vormodernen Gesellschaften aufmacht, liegt in deren Reflexion auf einen Gefahrenbereich, der dezidiert außerhalb des menschlichen Vergesellschaftungszusammenhanges liegt. Umgekehrt verbindet sich damit ein zwar innerweltlicher, zugleich aber außergesellschaftlicher Bereich, auf den humane Praktiken der Vergesellschaftung und der Kulturalisierung keinen Zugriff haben, eben der von Steiner so bezeichnete »dämonische Gefahrbereich«, der Gefahrenlagen anschreibt, die binnengesellschaftlich nicht einholbar und außerdem an nichtmenschliche Akteure geknüpft sind. Was Steiner das Dämonische nennt, liegt per definitionem außerhalb der Gesellschaft. Diese ist zwar in der Lage, mit dem Dämonischen zu kommunizieren und es über spezifische Praktiken auf Distanz halten, aber es ist ihr nicht möglich, das Dämonische abzuschaffen oder zu über-

winden, das insofern immer das Andere der Gesellschaft, ihr Außen sein wird. Als ein solches Außen verkörpert es all das, was nicht in den Kontext des gesellschaftlich Normalisierten, des Alltäglichen und Routinisierten fällt; all jenes, das so weit außerhalb eines möglichen normativen Framings steht, dass es gesellschaftlichen Prozessen nicht mehr integrierbar ist und aus dem Binnenraum des Sozialen herausgehalten werden muss.

Diese Situation fasst Steiner in die Formel: »Gesellschaft grenzt an Gefahr« (ebd., 57). In der vormodernen Gesellschaft sei diese Gefahr gleichbedeutend mit dem darin vagabundierenden »Dämonischen«, das jederzeit als Naturkraft oder Geisterkraft die Subjekte mit Widerfahrnissen konfrontieren kann, die deutlich über die Einflusszonen und den Spielraum an Handlungsmächtigkeit und Vernunft einer human zentrierten Gesellschaft hinausgehen. Außerhalb der Gesellschaft liegt daher unmittelbar die Gefahr, weil hier Kräfte wirksam sind, über die sich keine Macht mehr erringen lässt, die jeder Möglichkeit der Vergesellschaftung entzogen sind und die Gesellschaft trotzdem herausfordern können. Wirkliche Gefahr für die Gesellschaft geht von Prozessen oder Gegebenheiten aus, die dem menschlichen Handlungs- und Machtbereich unzugänglich sind, die Menschen aber nichtsdestotrotz betreffen: »Daß diese Geister außerhalb der menschlichen Gesellschaft und böse sind, ist eine Tautologie, die mit verschiede-

nen Ausdrücken wiederholt: außerhalb der Gesellschaft – Gefahr« (ebd.). Genau das verhalte sich in der modernen Zivilisation ganz anders. Zwar tilge die Moderne nicht die Pluralität an Gefahrenlagen, mit denen sie konfrontiert wird, sie gehe aber zu deren vollständiger Vergesellschaftung über und mache sie sich zu eigen. Die Form einer permanenten Bedrohtheit, welche Steiner zufolge eine Kultur des ständigen Konflikts und eine ständige Bereitschaft der Gewaltausübung nach außen erforderlich machen, habe sich erst unter Zuhilfenahme der »modernen technischen Errungenschaften« domestizieren und entzaubern lassen (ebd., 57f.). Entsprechend bezeichnet das Dämonische nicht nur die Vergegenwärtigung des Anderen und des Außen der Gesellschaft, sondern verweist genauso auf die basale Ausrichtung von Gesellschaft entlang von Praktiken und Bedeutungen des Konflikts.

Die moderne Gesellschaft zeichnet sich dadurch aus, dass sie ihren Binnenraum zunehmend kolonisiert, um ein Maximum an Sicherheit für ihre Individuen und ihre eigene Struktur herzustellen. Mit ihrer Ausdehnung auch auf ihr zuvor nicht zugängliche Bereiche arbeitet Gesellschaft an der Optimierung von Ordnung und Sicherheit; die kontinuierlich erfolgreiche Ausschaltung von Devianz, die damit auch erreicht werden soll, trägt außerdem zur Konfliktminimierung bei. Denn wenngleich der Konflikt grundlegend zur Gesellschaft gehört, so fürchtet Gesellschaft doch auch immer sein

Übermaß, das schnell umschlagen kann in Gefährdungslagen für die bestehende Ordnung, ihre Routinen und Normsetzungen: »Verschreckt und hilflos, ohne rationale Gegenwehr, ohne Mittel der Verteidigung (von »Beherrschung« wollen wir nicht reden) steht der Mensch den Kräften der Gesellschaft gegenüber« (ebd., 58). Ziemlich foucaultianisch kommt es deshalb zur Unterwerfung der Individuen unter diese Kräfte und damit unter die Herrschaft sozialer Dispositive. Das bedeutet eine immense Ausdehnung von Gesellschaft in alle Richtungen – in die psychische Binnenstruktur des Menschen nicht weniger, als speziell in den Bereich der Phantasmen und Imagologien, also des »Dämonischen« und natürlich noch in die hintersten Winkel einer umgebenden Natur: »Ja, die menschliche Gesellschaft hat sich ausgedehnt. Den dämonischen Bereich hat sie überflutet. [...] Doch das Resultat, das Hinausschieben der Grenzen, der stetige Prozess des Hinausschiebens – dies ist die fortschreitende Zivilisierung« (ebd., 59). Ausdehnung erfährt also gerade nicht die Präsenz oder Handlungsmacht der Subjekte, sondern das sehr abstrakte Prinzip von Gesellschaft. Zweck einer solchen unbegrenzten Ausdehnung von Gesellschaft ist einerseits die Konfliktminimierung in gesellschaftlichen Interaktionen durch die Expansion von Regeln und Konventionen, zum anderen die Minimierung von Kontingenz als Deckelung möglicher Einbrüche des Unvorhergesehen und Plötzlichen. Die weitgehende Überblendung

von Gesellschaft und Imagologie, also von Einbildungskraft, forciert die Übertragung gesellschaftlicher Interaktion auf Medien der Repräsentation, insbesondere auf den Film, der einen bevorzugten Medienort für eine Auseinandersetzung auch der modernen Gesellschaft mit dem von ihr aufgesogenen Dämonischen abgibt. Die Präsenz von Gefahrenlagen wird den Vergesellschaftung sowieso immanenten Imagologien einverleibt. Zunehmender Diffusität ausgesetzt, lassen sich konkrete Gefahrenlagen keinen distinkten außergesellschaftlichen Kräften des Dämonischen mehr zuordnen.

Modern übersetzt bedeutet das Dämonische die Präsenz eines beständigen Konfliktpotentials in der Gesellschaft, zugleich auch ihre permanente Herausforderung und Gefährdung. Als Element der Störung aller reibungslosen Abläufe tritt der Konflikt das Erbe des Dämonischen an, das also nicht verschwindet und auch nicht der Hegemonie gesellschaftlicher Logiken und Strukturen zum Opfer fällt; es wechselt lediglich den Ort seiner Präsenz, indem es in das Innerste der Individuen einzieht und ihnen genau dort unerreichbar sein wird. »Was früher außerhalb der Gesellschaft war, wird einst, wenn diese Gesellschaft triumphiert, innerhalb der Individuen sein« (ebd.). Das gilt insbesondere für Praktiken der Gewalt. In Anlehnung an Freud weist Hartmut Böhme darauf hin, in der Kultur würden »zugleich Befriedungsstrategien und Gewaltpotentiale

dynamisch entfaltet« (2012, 29). Die zugehörige »fürchterliche Seite unseres kulturellen Daseins« müsse unbedingt präsent gehalten werden (ebd.); nur darin liege ein Palliativ gegen eine Dämonisierung der Gewalt. Das Andere der Zivilisation lässt sich demnach nicht zum Verschwinden bringen. Es wird nur anders organisiert, indem es Teil der Organisationsstruktur von Gesellschaft wird. In dieser Form muss es im Kontext der Moderne mindestens unsichtbar werden, in gesellschaftliche Strukturtiefen absinken, die es nicht mehr als Dämonisches kenntlich machen.

Mögen Konfliktlagen auch notwendig zur Normalität von Gesellschaft gehören und deren Dynamik, Pluralität und Unabgeschlossenheit geschuldet sein, so können sie, wenn sie in zugespitzter Form geführt werden, zugleich deren Selbstverständnis erschüttern und zu massiven Krisenerfahrungen werden. Wiederholt hat Jeffrey Alexander darauf hingewiesen, ein durch Krisenerfahrungen ausgelöstes gesellschaftliches Trauma verfüge über keine intrinsische Kausalität; es handele sich lediglich um eine sozial vermittelte Zuschreibung (2006, 91). Als solche beziehe es sich grundsätzlich auf Prozesse der Imagination und der Repräsentation, die insbesondere über fiktionale Narrative in der Gesellschaft wirksam würden: »Imagination is intrinsic to the very process of representation. It seizes on an inchoate experience from life and forms it, through association, condensation, and aesthetic creation, into some spe-

cific shape. Imagination informs trauma construction just as much when the reference is to something that has actually occurred as to something that has not. It is only through the imaginative process of representation that actors have the sense of experience« (ebd., 92). Damit stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von sozialem Konflikt und Öffentlichkeit neu. Denn sofern es für derlei Prozesse und Phänomene bedeutsam ist, in kulturelle Repräsentationen übersetzt zu werden, überschreiten sie auch die Markierungen der beteiligten Parteien und schreiben sich auf einem ganz anderen, weit abstrakter gehaltenen Terrain öffentlicher Repräsentationen und Symbolisierungen fort. Für die moderne Gesellschaft läuft diese Übersetzungsleistung massiv über das Medium Film.

Einbildungskraft

Kulturell zirkulieren Formen solcher Repräsentationen insbesondere in Form von fiktiv gehaltenen Erzählungen; zugänglich gemacht und vertrieben werden sie über die diversen, dafür bereit stehenden massenmedialen Formate als den allgegenwärtigen und für gesellschaftliche Sinngebungsprozesse einflussreichen symbolischen Formen der Gegenwart. Deren prominenteste ist, erstaunlich genug in der digitalen Netzwerkgesellschaft, noch stets der (Kino-)Film. Nach wie vor prägt primär der Film den ikonischen Haushalt der Gegenwartskultur. Wenngleich das Fernsehen deutlich auf-

geholt und in seiner schieren Ubiquität den Film stellenweise marginalisiert hat, verfügt der Film dennoch nach wie vor über spezifische Kompetenzen insbesondere der affektiven Überwältigung, aber auch der ästhetischen Intensität, die das Fernsehen nur schwerlich einzuholen in der Lage ist. Noch viel erstaunlicher aber ist, wie wenig der Film in dieser Funktion bislang von den neuen Medien abgelöst wurde. Weder die Blogs, noch die Social Network Sites, noch die unterdessen immens verbreiteten Computerspiele schaffen es, eine dem Medium Film vergleichbare kulturelle Kraft zu entfalten und etwa Gesten des Zeitgeistes ikonisch zu bündeln, gesellschaftliche Diskurslagen in gesamtgesellschaftlicher Perspektive zu spiegeln oder zu kommentieren. Wenn es daher überhaupt eine ernsthafte Konkurrenz zum klassischen Kinofilm geben sollte, was die Funktion als Leitmedium zur Ausdeutung von Lebenswelt und Gesellschaft angeht, so ist dies wohl die moderne Fernsehserie als sogenanntes Quality TV, die aber dem Filmformat schon wieder gefährlich nahe kommt (Ahrens 2014a). Im Film kondensiert sich das kulturelle Potential der Einbildungskraft in der Moderne. Nachdem bis ins 19. Jahrhundert hinein viel Aufwand betrieben wurde, die über Vernunft nicht einzuhegende, nicht disziplinierbare und letztlich auch immer subversiv etikettierte Einbildungskraft zu eliminieren, mindestens pädagogisch zu arretieren, kehrt sie an der Wende zum 20. Jahrhundert mit Macht und Nach-

druck in den gesellschaftlichen Raum zurück. Jetzt, da Gesellschaft und Kultur in ihren Produkten massenhaft der eigenen, eben noch verfemten Ressource der Einbildungskraft gegenüberstehen, müssen sie diese nicht nur in Form neuer Kulturtechniken integrieren, sie wird auch selbst zu einem ganz wesentlichen Instrument erfolgreicher Vergesellschaftung in einer zunehmend komplexer und abstrakter werdenden Umwelt. Für die Moderne wird die Einbildungskraft also wieder zu einem wichtigen Faktor von Vergesellschaftung, weil sich Gesellschaft ganz wesentlich um die Zirkulation und Konsumption massenmedial getragener Botschaften und Sinngehalte herum organisiert. Sie verkörpern in der immer abstrakter werdenden, ausdifferenzierten Gesellschaft das neue gesellschaftliche Allgemeine.

Das hängt zunehmend an imaginär getragenen Inhalten. »Imaginär«, fasst Castoriadis zusammen, »sagen wir, wenn wir etwas Erfundenes meinen« (1990, 217) und meint damit jedes denkbare Imaginäre, von der puren Erfindung bis zur Sinnverschiebung und Variation von Wirklichkeit. Gleichzeitig ist das gesellschaftliche Imaginäre kein Selbstläufer, sondern dockt an »kollektiv verfügbare Signifikanten und vor allem Signifikate« an; nur so kommt es auch zu »gesellschaftlich imaginären Bedeutungen« (ebd., 249). Bildgebungen und Erzählungen, die imaginär besetzt oder als Imaginäres entwickelt werden, müssen anschlussfähig sein in Richtung vorhan-

dener, für alle zugänglicher Codes der Signifikation. Die Ironie dabei ist, dass auch diese Signifikanten und Signifikate häufig medial hergestellt sind, eben weil gesellschaftliche Wirklichkeit nicht zuletzt über deren Repräsentationsleistungen plastisch und erfahrbar gemacht wird. Das mediale Imaginäre ist dann zuständig für beides: Die Bereitstellung gesellschaftlicher Sinnbezüge und eines daraus entwickelten Allgemeinen als Abbildung von Realität. Christoph Wulf spitzt diesen Zusammenhang zu in der These, die Imagination erzeuge die Welt des Menschen (Wulf 2014, 10). Indem in der Imagination als Kulturtechnik, die eine Aufgabe für die ganze Gesellschaft übernimmt, Bilder »erzeugt, kombiniert und projiziert« würden, schaffe sie Realität – aus der dann wiederum neue Bilder hervorgingen (ebd., 12). Einbildungskraft als Imagination erweist sich also als die wichtigste Ressource einer gesellschaftlichen Produktion von Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, zu der Bildgebungen gehören, die alle kennen und miteinander teilen und ganz genauso Erzählungen von der Wirklichkeit der Welt, die Sinnbezüge herstellen, an die problemlos angeknüpft werden kann. Wirklichkeit in der Gegenwart der Moderne ist vorgestellte Wirklichkeit und als Vorstellung erfahrene Wirklichkeit. Das »imaginäre Gewebe des Wirklichen«, von dem Maurice Merleau-Ponty (1984, 18) für die Malerei spricht, dehnt sich auf Medialität überhaupt und damit auch auf Gesellschaft insgesamt aus. Für die

damit verbundene Generierung von Erkenntnis und Wissen weist Lorenz Engell darauf hin, dass ein Verständnis von exaktem, wissenschaftlich basiertem Wissen und ein modernes Verständnis von Fiktion geradewegs parallel zueinander entstehen (2000, 167). Dass nämlich gesellschaftliche Akteure, wie Alexander Klargemacht hat, nur mittels kultureller Repräsentationen, die sich letztlich einer Kompetenz der Einbildungskraft verdanken, auch eine Option zu gesellschaftlicher Erfahrung gewinnen, das ist neu, auch wenn Imagination und Narration schon immer zum kulturellen Haushalt gesellschaftlicher Selbstverständigung gehört haben – »Noch nie in der Moderne gab es mehr Kunst, war die Kunst sichtbarer, präsenter und prägender in der Gesellschaft als heute. Noch nie war die Kunst zugleich so sehr ein Teil des gesellschaftlichen Prozesses wie heute« (Menke 2014, 11).

Mit der Ausdehnung der modernen Gesellschaft, der Aufwertung des autonomen gedachten Individuums einerseits und der Radikalisierung sozialer Entfremdungsprozesse andererseits, können die im 20. Jahrhundert neu aufgekomenen Massenmedien einen ungeheuren Bedeutungszuwachs als Vermittlungsinstanz zwischen Gesellschaft und ihren Individuen verbuchen. Das Imaginäre wird in der Tat zu »einem selbstständigen Faktor des gesellschaftlichen Lebens« (Castoriadis 1990, 221), und das führt in der Konsequenz auch zu einem »Bild, das die Gesellschaft von

sich selbst entwirft« (ebd., 256). Dieses Bild ist abhängig von verschiedenen Variablen, die, wie die Produktionen der Massenkultur ja auch, allesamt nicht nur mit einem historischen und gesellschaftlichen Index versehen sind, sondern deren Halbwertszeit in Zeiten einer rasanten Beschleunigung kultureller Praktiken und Trends auch denkbar knapp ausfällt. In dem Moment, da sich diese Variablen ändern, ist das Bild, das die Gesellschaft sich mit ihrer Hilfe von sich selbst gemacht hatte, hinfällig und damit tendenziell die Existenzberechtigung von Gesellschaft, mindestens aber ihre Legitimität in Frage gestellt. Die über Imaginationsleistungen ins Bild gesetzte, moderne Mediengesellschaft steht unter dem Druck, sehr schnell auf schon minimale Veränderungen zu reagieren, neue Bilder und Erzählungen zu kreieren, spielen doch »Bilder für das Verständnis der Gegenwart eine zentrale Rolle« (Wulf 2014, 35). Das Imaginäre als gesellschaftlich Performatives muss eine hochdynamische Angelegenheit sein und dazu braucht es immer neue Folien, auf denen es sich bilden kann, so wie es immer neue Filme gibt, die den Prozess einer Bildsetzung der Gesellschaft fortlaufend begleiten und weitertreiben. Gesellschaft in der Moderne erweist sich als zwar höchst differenzierte, trotzdem aber als tendenziell vereinheitlichte Institution. Den Individuen in der Gesellschaft geht aufgrund deren Komplexität gesellschaftliche Erfahrung außerhalb ihres unmittelbaren lebensweltlichen

Nahbereichs komplett ab. »Medien programmieren Verhalten, bündeln Erwartungen, prägen Kommunikationsbeziehungen und produzieren Bedeutungen; sie sind soziale Instanzen nicht weniger als Gegenstände der Wahrnehmung oder (technische) Gegenstände der Erfahrung« (Engell 2000, 146).

Die moderne Gesellschaft als Absaktionsmaschinerie entzieht sich notwendigerweise der Zugänglichkeit von Erfahrung für ihre Individuen, selbst für ganze gesellschaftliche Gruppen als soziale Akteure. Dieser Umstand trägt nicht zur Beruhigung bei, geht doch unmittelbare soziale Erfahrung in rasanter Beschleunigung in groß angelegten Prozessen sozialer Atomisierung verloren. Zugleich dehnt sich mit dieser Neuverteilung einer zunehmend abstrakter werdenden sozialen Ordnung, Atomisierung und Individualisierung, auch das »Dämonische« dieser Gesellschaft aus, also die ihr immanenten Konflikt- und Gefährdungslagen. Wenn sich nämlich mit zunehmender Tendenz zu einer Vergesellschaftung des gesellschaftlich Exterritorialen, also mit fortschreitendem Zivilisationsprozess und der Ausdehnung von Kultur über vormals unbewusste oder verfemte Topographien des Sozialen, letztlich die Präsenz eines (von Steiner als Erbe animistischer Dämonologien adressierten) Konfliktarsenals verstärkt, dann muss Gesellschaft hierauf dringend reagieren, um nicht über kurz oder lang abzurutschen in eine Krisensituation, die letztlich den

Bestand, die Ordnung und die Legitimation von Gesellschaft insgesamt in Frage stellt. Das Konfliktpotential in der modernen Gesellschaft nimmt deshalb faktisch nicht ab, sondern zu, auch wenn Gesellschaft selbst etwas anderes vermitteln möchte und nebenbei die Instrumentarien schärft, um ihre Individuen einer wachsenden Zahl an Selbstdisziplinierungspraktiken zuzuführen. Sofern vermehrt Konflikte in einem sozialen Raum ausgetragen werden müssen, der mittels individueller Erfahrung gar nicht mehr einholbar und deshalb intrinsisch von Zerfallsängsten besetzt ist, greift Gesellschaft in dieser Situation der Zuspitzung moderner Konfliktlinien auf bewährte Mittel der Bestandssicherung und der Bedeutungsvermittlung zurück, und dies sind alle ihr zur Verfügung stehenden Verfahren der Imagination. Gegen die Angst der Individuen vor der Dekomposition, gegen das Drohpotential einer die gesellschaftliche Normalität aufbrechenden Störung, hilft nur das Vademekum einer medialen Aufbereitung dieser Gefährdungspotentiale. Die Option der Gewalt, die für Gesellschaft immer präsent und in ihren kulturellen Praktiken und Produkten aufgehoben bleibt, fordert massiv Zugriffe des Imaginären ein, die diese Option kontextualisieren, ihr ein Bild und einen Rahmen geben. Es sind bildgebende und erzählerische mediale Praktiken jeder Art, die »die Menschen mit der Welt und die Welt mit den Menschen« verbinden (Wulf 2014, 36).

Film

Die Erzählung ist ein Mittel, dem gesellschaftlich Allgemeinen Sinn und Bedeutung zu verleihen, das individuell nicht einholbar wäre. Die kulturell eingesetzte Erzählung findet in der Moderne Verwendung zur Produktion von Kohäsion – und dies mit großem Erfolg. An die Narrative der Sinngebung können nämlich nicht nur alle anschließen, sie fungieren zugleich auch als Katalysatoren einer gesellschaftlichen und kulturellen Interaktion, die Präsenz genau auf jener Folie der Repräsentation herstellt, von der Alexander spricht. In dieser Situation bleibt für Gesellschaft daher nur die schon von Steiner erwähnte Option, sich reflexiv zu sich selbst zu verhalten. Diese Selbstreflexivität setzt Gesellschaft um, indem sie auf Kulturtechniken der Mediennarrative und der Fiktion zurückgreift und zwar vorrangig über das Massenmedium der klassischen Moderne schlechthin, den Film. »Der Film bietet eine Ordnung der Dinge an«, weil er es fertigbringt, eine Praxis der visuellen Rezeption als Erfahrung »und damit sogar als Reproduktion ihrer Welthaftigkeit verfügbar« zu halten (Engell 2000, 133). Josef Früchtel präzisiert diesen Einsatz dieses Mediums für eine soziale Begehrbarkeit der Moderne, wenn er klarstellt, was den Film auszeichne, sei nicht etwa, »dass er Vertrauen in die Welt, sondern in die Moderne zurückgibt« (Früchtel 2013, 11). Der Film erweist sich nicht nur als das ästhetisch erfolgreichste und ein-

flussreichste Medium der Moderne; vor allem erweist er sich als das Medium, dem es gelingt, eine Vermittlung zwischen den gesellschaftlichen Fliehkräften der Moderne und individuellen Dispositionen einer zum Allgemeinen hin rückgebundenen Individualität herzustellen. Wahrnehmung und Einbildung verschmelzen so gesehen zu gesellschaftlicher Erfahrung: »Aus dem Zusammenspiel von Perzeptionen, Imaginationen und Interpretationen [...] resultiert die evidenzgeladene Fiktion eines Zusammenspiels des Subjekts der Erfahrung mit der Welt« (ebd., 14). In der medienbasierten Gesellschaft der Moderne lassen sich Fiktion und Erfahrung nicht mehr trennen, sondern sind ununterscheidbar geworden; Erfahrung ist konsequent basiert auf Fiktion und Fiktion tritt an Stelle von Erfahrung.

Die kulturelle Verarbeitung expliziter Konfliktlagen sowie möglicher Konfliktszenarien wird in eine mediale Form übersetzt, die soziale Erfahrung für alle zugänglich macht, sofern sie sich ihr im Rahmen der technischen Erfordernisse des Mediums aussetzen. Der Film stellt einen Katalysator gesellschaftlicher Kommunikation bereit, über den alle die Möglichkeit erhalten, an Gesellschaft auch dann teilzuhaben, wenn es sich um Angelegenheiten außerhalb ihrer enger gefassten Lebenswelt handelt. Mehr noch, die über Imagination und Einbildungskraft motivierte Repräsentation des Films erschließt die Welt der Gesellschaft überhaupt erst und setzt

sich an deren Stelle. Denn obwohl der Film natürlich immer selbst Teil der Welt ist, die er anschaut und verbildlicht, so »organisieren und verdichten sich [die Bilder des Films, J.A.] vielmehr zu Leitbildern, zu bestimmten und bestimmbareren Auffassungen oder eben Anschauungen der Welt« (Engell 2010, 13). Gerade diese medial-bildhafte Vermittlung von Gesellschaft als Erfahrungswelt führt zu einer eigentümlichen Wendung, da »die durch den Film und seine Praxis gefertigte Welt an Autonomie [gewinnt] gegenüber der Alltagswirklichkeit und anderen Weltbezirken. Die Welt des Films umfasst jetzt charakteristischerweise nicht mehr nur die wirkliche Welt, sondern auch die bloß mögliche Welt« (ebd., 15). Der Film, heißt das, vermittelt und substituiert nicht nur Erfahrung, sondern bietet insbesondere Optionen an und weist sich damit als das Möglichkeitsmedium par excellence aus. Im Massenmedium Film mit seinen Möglichkeiten der Fiktionalisierung, aber auch der »Wiederholung und Variation« (ebd., 27) von Bild, Bewegung, Plot und Sound lassen sich gesellschaftliche Prozesse besonders gut darstellen und lassen sich vor allem auch Konstellationen des Dissenses effektiv aufgreifen und in Form einer allgemeinen Repräsentation nicht nur für, sondern insbesondere mit dem Filmpublikum verhandeln. Auf diese prägende Wirkung des Films hat Erwin Panofsky schon 1936 mit der Feststellung hingewiesen, der Film bestimme »stärker als jeder andere Einzelfaktor die Meinungen, den Geschmack,

die Sprache, die Kleidung, das Benehmen, ja sogar die äußere Erscheinung eines Publikums, das mehr als 60 Prozent der Erdbevölkerung umfasst« (Panofsky 1999, 22). So formt der Film im Wechselspiel von Inszenierung und Wahrnehmung die Welt und erfasst unterdessen weit mehr als nur jene 60 Prozent der Weltbevölkerung. Speziell der Tonfilm, so Engell, stelle ganz explizit »den sprechenden und darin, in bester dramatischer Tradition, Konflikte austragenden Menschen in den Mittelpunkt« (Engell 2011, 116). Nicht von ungefähr wird der Film eigens als Medium der Inszenierung und Verarbeitung von Konflikten bestimmt. Wenn der Film das Medium ist, über das sich Welt erschließt, dann ist auch kein anderes Medium so geeignet für die spezifische Thematisierung von Konflikten in dieser Welt. Wobei Panofsky eigens und völlig zu Recht darauf hinweist, dass dies ohne die Präsenz der Bilddimension des Films nicht möglich wäre. Zwar ist diese Beobachtung so nur in der Frühzeit des Films der Erwähnung wert und hier in Absetzung vom bildlosen Radio bedeutsam, unterstreicht aber eindrücklich den kulturellen Stellenwert der Bilder allgemein. Allein schon durch deren »unmittelbare Projektion auf die Leinwand« besitze der Film die »Macht, psychische Erfahrungen mitzuteilen [...], wobei der Zuschauer sozusagen vor Augen hat, was die betreffende Person im Film innerlich wahrnimmt« (Panofsky 1999, 26). Tonspur und Bewegungsbild bilden daher nicht nur medientechnisch eine

Einheit, sondern vor allem auch auf der Ebene von Vergesellschaftung.

Filmische Erzählungen bearbeiten gesellschaftlich relevante Thematiken im Modus der Fiktion und verleihen diesen in der öffentlichen Wahrnehmung von Gesellschaft Plastizität und eine Signatur. Politische, historische, kulturelle Zusammenhänge werden im Film in eine narrative Konstellation übertragen. Ein Charakteristikum dieser Erzählungen ist, dass sie nicht privilegiert kommuniziert werden, sondern explizit über die auf massenhafte Rezeption abzielenden Medien der Moderne. Vor diesem Hintergrund erhalten sie für die Verhandlung und symbolische Durchsetzung gesellschaftlicher Wahrheitsdispositive zentrales Gewicht. Solche Dispositive bezeichnet Koschorke als wirklichkeitsmächtige »Sozialfiktionen«, nämlich »all jene konstruierten sozialen Einheiten und Akteure, über die Gesellschaften sich in ihrer jeweiligen Gegenwart Form zu geben versuchen« (Koschorke 2013, 229). Mittels solcher Narrative erfolgt unter anderem eine Rationalisierung exemplarischer Krisenerfahrungen im Medium fiktionalisierter Konfliktlagen. Antagonistische, irritierende, als existentiell erfahrene Konflikte lassen sich so mit einem Horizont der Sinngebung versehen, der dem Patchwork einer Pluralität an »Sinnprovinzen« innerhalb des unüberschaubaren gesellschaftlichen Allgemeinen nicht lediglich Kohärenz in der »Wirklichkeit der Alltagswelt« verleiht, sondern sie überhaupt, entlang

einer »Hierarchie der Wirklichkeiten«, in einen Rahmen sozialer Wirklichkeit einordnet (Berger/Luckmann 1991, 105). Rationalisierung heißt genau dies: Indem die gesellschaftlich erfahrene Krisensituation über Verfahren der Fiktionalisierung und des Imaginären in ein Medium der Repräsentation verschoben wird, wird sie auch der gesellschaftlichen Erfahrung und der kollektiven Bearbeitung zugänglich. So gesehen erzählen Filme generell von Konflikten, aber häufig auch von deren Lösung. In jedem Fall berichten sie von gesellschaftlichen und kulturellen Strategien für den Umgang mit Konflikten. Filme leisten aber noch mehr als nur eine exemplarische Veranschaulichung gesellschaftlicher Krisenlagen auf der Ebene audiovisueller Imaginationsfolien und Narrative. Vielmehr leiten Filme auch ganz unmittelbar dazu an, wie wir als gesellschaftliche Akteure Konflikte wahrnehmen und bearbeiten. Sie sind Blaupausen sozialer Realität und insofern Bedienungsanleitungen für den Umgang mit dieser Realität, wie oben mit Panofsky angemerkt wurde.

Als mediale Repräsentation spielt das performativ aktivierte soziale Imaginäre auf mimetische Weise die Erfahrung sozialer Krisenkonstellationen durch und fiktionalisiert diese bei der Gelegenheit auch. Dass gesellschaftlich hergestellt wird, was als wahr gilt und sich als Wahres konsolidiert, weil Wahrheit stets eine Frage der gesellschaftlichen Epistemologie der Macht ist, braucht nicht mehr eigens hervorgehoben zu werden. Wohl aber der

Umstand, dass jener Prozess einer gesellschaftlichen Produktion von Wahrheit und Wirklichkeit über die Erfindung und Distribution von Erzählungen verläuft. Im Zuge einer medial vermittelten Fiktionalisierungspraxis sozialer Konflikte und Krisenerfahrungen geht es erstens wesentlich um die narrative und ästhetische Bearbeitung gesellschaftlich relevanter Themen durch Medienartefakte, über welche die verhandelten Thematiken in einen genuin öffentlichen Diskurs eingespeist werden. Zweitens werden die betreffenden Themen verallgemeinert, sodass sie als ästhetisierte kulturelle Erzählung exemplarischen Charakter erhalten, also als typische Repräsentation der jeweiligen Konfliktsituation gelten können. Drittens erlangen fiktive Erzählungen eine stark aufgeladene, soziale Repräsentationsfunktion, weil sich innerhalb der Form der Fiktionalisierung etwas aufhebt, das über die je spezifische Krisenerfahrung hinausgeht. Obwohl scheinbar eine typische Repräsentation der dargestellten Konstellation, löst sich die Fiktionalisierung zugleich vom exemplarischen Fall und schließt diesen an eine Varietät möglicher Konstellationen an – sei es über den Mythos, das Genre oder Routinen der Wiederholung. Einmal mehr zeigt sich daran das soziale Potential des Imaginären, das, worauf Karlheinz Stierle hinweist, nicht abzulösen ist von der als Realität adressierten Welt. Im Gegenteil sei »jede imaginäre Welt auf unsere Welt rückbezogen« oder stelle zumindest eine »Anschlußwelt« dar (Stierle 1983, 176).

Aber weder sei es eine »radikal andere Welt noch eine solche, die mit der unseren völlig kongruiert« (ebd.). Stierle geht also von einem Austauschverhältnis von realer Welt und der imaginären Welt des Fiktiven aus. Gerade weil das Imaginäre durch Fiktion erzeugt sei, sei es auch öffentlich und habe »seinen Ort in einem öffentlichen Imaginationsraum« (ebd.). Imaginäre Welt und Realwelt überlagern und bedingen sich Stierle zufolge; zwar lassen sich noch Differenzen ausmachen, zugleich sind jedoch die Schnittmengen zwischen beiden immens. Gesellschaft organisiert diese Austauschprozesse zwischen Realem und Imaginärem, die unabdingbar sind für die Erstellung einer symbolischen Codierung sozialer Wirklichkeit, worin diese erst funktionsfähig wird, und die zugleich einen performativen Zugriff auf diese Wirklichkeit ermöglichen. Vor diesem Hintergrund ist für Engell das Kino der originäre Ort einer Vermittlungsarbeit zwischen dem Realen, das im Kino letztlich in jedem Bildakt gezeigt wird, und seinem Hervorgehen aus einem Reservoir des Imaginären der Gesellschaft (Engell 2000, 218ff.).

Erzählung

Erzählungen stellen demzufolge nicht nur ein grundlegendes Medium sozialer Kommunikation dar, insbesondere von Meta-Kommunikationen. Vielmehr basiert Gesellschaft geradezu notwendigerweise auf dem Prinzip der Erzählung. Die Praxis der Vergesellschaftung vollzieht

sich maßgeblich über Verfahren der Narration und spart Imaginäres dabei nicht nur nicht aus, sondern macht dieses im Gegenteil zur privilegierten Ressource für die Genese und den Vertrieb gesellschaftlicher Sinnbestände (Ahrens 2014a, 115f.). Es gibt keine Gesellschaft ohne Erzählungen und es gibt keine Gesellschaft, die nicht zugleich erzählte Gesellschaft wäre. Das hebt auch Wolfgang Müller-Funk hervor, wenn er meint, Kultur sei »ein mehr oder weniger geordnetes, aber nicht zwangsläufig hierarchisches System von Erzählungen« (2002, 172). Soziale Zusammenhänge greifen fortwährend auf Kulturtechniken des Erzählens zurück, die sie in alle möglichen medialen Formen übersetzen. Wirklichkeit wird in der Erzählung kulturell transzendiert, um darüber anschließend erneut gesellschaftliche Diskurswahrheiten zu etablieren. »Wo immer sozial Bedeutsames verhandelt wird, ist das Erzählen im Spiel«, so Koschorke (2013, 19), der auch unmissverständlich klarmacht, dass die Welt durch den in sie intervenierenden Akt des Bezeichnens als einem »kreativen Aneignungsprozess« überhaupt erst entsteht (ebd., 22). Diese Aussage ist nicht nur medien-, sondern auch gesellschaftswissenschaftlich richtig, weil im Prozess des Erzählens, und damit des Bezeichnens, Welt als sinnhafte Umgebung erst hergestellt wird. So sprechen Alfred Schütz und Thomas Luckmann davon, die Welt sei dem Individuum schon »in der natürlichen Einstellung [...] zur Auslegung aufgegeben«, wobei diese Ausle-

gung sich notwendigerweise immer auf den jeweiligen, sich beständig ändernden, »Vorrat früherer Erfahrung« beziehe (2003, 33). Für Schütz und Luckmann steht völlig außer Frage, dass die moderne Lebenswelt sich als intersubjektiver Sinnzusammenhang konstituiert, worin jeder einzelne glaubt, eigenständigen Auslegungsakten zu folgen. Allerdings bleibt der damit aufgerufene Sinnzusammenhang faktisch ausnahmslos bezogen auf die anderen, also auf ein Wissen kollektiver gesellschaftlicher Subjekte, und auf das Wissen, das Gesellschaft jeweils bereitstellt: »Sinndeutung, ›Verstehen‹, ist ein Grundprinzip der natürlichen Einstellung mit Bezug auf Mitmenschen« (ebd., 45). Gesellschaft als sinnhafte Umgebung entsteht erst als soziale Praxis. Und weil, wo das Erzählen im Spiel ist, immer auch Fiktion beteiligt ist, geht in diese Genese von Welt Fiktion immer schon essentiell ein. Die Erzählung trägt dazu bei, die Bedeutungen von Welt, Gesellschaft und Kultur, zu ordnen und sie insbesondere an bestehende Epistemologien anzuschließen.

Damit ist auch die Frage berührt, ob es sich bei Gesellschaft eher um eine dynamische, in fortlaufender Veränderung oder gar Transformation begriffene Formation handelt oder um ein Substrat von Institutionen und Routinen, dem an der Sicherung eines auf Kontinuität angelegten Normalzustandes gelegen ist. Der Konflikt, der diesbezüglich immer wieder aufflammt, bleibt unverstänlich, weil natürlich beides der Fall ist.

Entscheidend aber ist, dass diese Gleichzeitigkeit von Dynamik und Kontinuität sowohl miteinander verzahnt als auch einander gegenläufig ist. Hinsichtlich der für gesellschaftliche Normalität entstehenden Kontinuität, der Verlässlichkeit und Vertrautheit gesellschaftlicher Rahmenbedingungen, handelt es sich immer um eine Illusion von Kontinuität, die einerseits eingelassen ist in soziale Machtverhältnisse und Wahrheitsepisteme und andererseits grundsätzlich unter Bedingungen fortlaufender Dynamiken und Veränderungen in allen gesellschaftlichen Feldern aufrecht erhalten wird. Gerade die Erfahrung gesellschaftlicher Normalität, in welche Individuen ihr lebensweltliches Vertrauen täglich neu investieren, verdankt sich der erfolgreichen Etablierung und Zirkulation von Erzählungen über diese Normalität, ihre Kontinuität und Legitimität, die die Lebenswelt letztlich selbstverständlich erscheinen lassen und als soziale Sphäre einen »Vertrauensvorschuss« gewähren, der es im Alltag ermöglicht, von permanenter Reflexion abzusehen – »Letztlich ist die Lebenswelt in vielen Aspekten eine reflexionsfreie Welt« (Nassehi 2008, 53). Wenngleich daher Vertrauen in die Stabilität und Zukünftigkeit gesellschaftlicher Ordnung eine Voraussetzung für die Funktionalität von Gesellschaft darstellt, bildet sich ein solches Vertrauen doch nur unter Bedingungen konsistenter Erzählungen von Normalität, deren fiktionale und imaginäre Anteile in jedem Fall enorm sind. Gesellschaftliche

Normalität wird gerade im Medium der Erzählung gewährleistet, genauso wie gesellschaftliche Wirklichkeit aus der Kraft von Erzählungen heraus entsteht. Schließlich ist es die Form der Narration, die zugleich die Flexibilität und die Kompetenz besitzt, die Rahmungen von gesellschaftlicher Wirklichkeit und Narration zu verändern, ohne dass diese Veränderung auch gesellschaftlich als solche durchschlüge und in eine möglicherweise als krisenhaft erfahrene Situation der Transformation führen würde.

Möglich ist dies, weil die Narration gesellschaftlicher Normalität als deren konstitutives Verfahren selbst unberührt bleibt; was wechselt, sind nur die darauf angewendeten Themen. Soziale Krisenlagen entstehen, wenn es zum Kollaps einer solchen, sozialen Normalität rahmenden, ihre Dynamik gewährleistenden Narration kommt. In der Krise kann die Erzählung den Rahmen sozialer Normalität nicht mehr halten; sie verliert ihre Legitimation und wird dysfunktional. Auch deshalb werden gesellschaftliche Krisenerfahrungen über kulturelle Erzählungen bearbeitet, um jene mit Alexander angezeigte, narrative Rahmung lebensweltlicher Normalität weiter zu ermöglichen (Alexander 2006, 92). Soziale Konflikte müssen im Rahmen kultureller Narrative, erfundener Geschichten, thematisiert werden, weil die Narrativierung von Krise und Konflikt es erlaubt, diese einzuspannen in einen größeren Zusammenhang der Gesellschaft, sie einzuordnen in gesellschaftliche, politische,

historische Kontexte und ihnen für ihren jeweiligen Zeitkern Sinn und Bedeutung zu verleihen. All dies leisten die vielen Geschichten, die von der Austragung von Konflikten erzählen, von den dazu gehörigen Ritualisierungen, Motiven und Ängsten. Diese Geschichten geben einen Input in die Gesellschaft, sie suchen die Schauplätze der Auseinandersetzungen auf, stellen deren Protagonisten vor, die beteiligten Sentiments. Natürlich kann dies nicht beliebig und an einem beliebigen Ort geschehen. Der geeignete Ort für solche Praktiken einer gesellschaftlichen Bearbeitung von Konflikten, die einerseits grundlegend wichtige soziale Interaktionen sind, an denen kein Weg vorbeiführt, und die andererseits Krisenmomente sind, die immer die Gefahr einer nachhaltigen Störung von Gesellschaft mitführen, ist die kulturelle Erzählung, die über ihre Zirkulation in der Gesellschaft eine möglichst große Streuung erreicht. Ganz wie die Herstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit, kann auch eine solche Bearbeitung nur im Rückgriff auf Ressourcen der Einbildungskraft erfolgen. Den Modus des Konflikts zu fiktionalisieren, ist der erste Schritt zu seiner Kultivierung – und der Film ist das dazu am besten geeignete Medium der Gegenwart.

Filmsoziologie

Mit dem Wechselverhältnis von medialer Narration, respektive Repräsentation, sozialer Interaktion und deren Herstellung,

wie auch mit der Aneignung von gesellschaftlicher Realität, befasst sich die Filmsoziologie. Weshalb die eben skizzierten Zugriffe des Films auf gesellschaftliche Modi des Konflikts auch letztlich filmsoziologische Variablen sind. Film und Soziologie sind einerseits eng verbunden, schon weil der Film, wie Markus Schroer betont, »sich als eine stetig sprudelnde Quelle des Wissens über die Gesellschaft erwiesen hat« (2012, 35). Ähnlich heben Mai und Winter hervor, dass Film- und Kinoanalyse immer auch Gesellschaftsanalyse sein sollte: »Zum einen finden sich demnach soziale Konflikte und Widersprüche in Kinofilmen wieder, zum anderen gibt es auf den ersten Blick eher konservative Genres wie den Horrorfilm, die jedoch dominante Ideologien in Frage stellen und Gesellschafts- bzw. Zivilisationskritik üben« (2006, 10). Folgerichtig bilanzieren sie, Filmsoziologie sei eindeutig »Gesellschaftsanalyse, die uns direkt zu den gesellschaftlichen Konflikten, Sinnstrukturen und Ideologien führt, die unser Handeln prägen« (ebd., 14). Filmanalyse lasse sich gar nicht anders betreiben, denn als »Kultur- und Gesellschaftsanalyse« (ebd.). Zwar erinnert Michael Mai auch an die verbleibende »Differenz zwischen Film und Gesellschaft, zwischen symbolischer Darstellung und dem Gegenstand der Darstellung« (Mai 2006, 27), aber dass genau diese Differenz gerade in Form ihrer Verflüchtigung gesellschaftskonstitutiv und daher medial markant sein dürfte, sollte in diesem Kapitel unter anderem gezeigt werden.

Wenn gesellschaftliche Wirklichkeit nicht nur mittels Filmanalyse veranschaulicht werden kann, sondern sich über die filmische Inszenierung, Repräsentation und Wahrnehmung maßgeblich herstellt, dann lässt sich diese Differenz nicht länger konsequent aufrechterhalten. Dann wird aber gerade auch die medienimmanente Form der Inszenierung für ein Begreifen von Gesellschaft relevant. Diesem Begreifen sollen die in diesem Buch vorgestellten Variablen für einen möglichen Zugriff auf das Verhältnis von Film, Gesellschaft und Konflikt nach Möglichkeit behilflich sein. In diesem Zusammenhang beobachtet Il-Tschung Lim einen wichtigen Aspekt: »Filmische Gesellschaftsbeobachtungen formieren ein prekäres Wissen, weil sie nicht durch strukturelle Vorgaben determiniert sind und anders als etwa in der Wissenschaft nicht den Anforderungen von Überprüfbarkeit und Plausibilität unterliegen« (Lim 2012, 194). Tatsächlich kann sich der Film als Medium der Fiktion, der Bildgestaltung und Narration eine Menge mehr Freiheiten erlauben als traditionelle empirische Verfahren der Beobachtung. Andererseits muss sich just diese Art von Gesellschaftsbeobachtungen im Medienformat einfügen in eine Zentrierung sozialer Wirklichkeit und genau in dieser Hinsicht Variablen, wie auch strukturelle Vorgaben bedienen, um ein Bild sozialer Realität herstellen und kommunizieren und mit dieser in Deckung gebracht werden zu können. Filmsoziologie erweitert so gesehen

zwar die Empirie der Gesellschaftsanalyse, nicht aber zwingend ihren Fabulierungsspielraum.

Medialität

Die Präsenz von Mediennarrativen in der Gesellschaft macht deutlich, dass die narrative Form auch eine öffentliche Form ist. Die Aushandlung der Narrative von Geschichte, an denen sich eine Gesellschaft orientiert, erfolgt im öffentlichen Raum. Die Narration ebenso wie die Geschichte, stellt einen Effekt auf die Interaktionsverhältnisse dar, aus denen heraus sie entsteht. Der Zugriff auf Vergangenes erfolgt nicht voraussetzungslos, sondern im Medium der Erzählung, das grundsätzlich gesellschaftlich zirkuliert. Anstatt mit der Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften, wie man meinen könnte, an Bedeutung zu verlieren, gewinnt die narrative Form im Gegenteil mit zunehmendem Ausbau der Mediengesellschaft sogar an Gewicht. Insofern nämlich Vergesellschaftung in der Mediengesellschaft selbst in erster Linie über Medienkommunikationen und Medienvermittlung läuft, wird die medienbasierte Erzählung ein zentrales Element in der Etablierung und Überschreibung von sozialer Bedeutung und sozialem Sinn, sowie, nicht zuletzt, für die Herstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit insgesamt, die jetzt vordringlich über Techniken ihrer medialen Repräsentation verläuft. Vergesellschaftung wird nunmehr ein dezidiert öffentlicher

Vorgang und ist insbesondere getragen von Medien, die nicht etwa privat genutzt oder konsumiert werden, sondern deren hervorstechendstes Merkmal ihre Öffentlichkeit ist. Diese »Medialisierung« von Gesellschaft, die »operative und strukturelle Durchdringung und Infizierung verschiedenster Vergesellschaftungsbe-
reiche durch die Massenmedien sowie die Substitution sozialen Handelns durch Medienhandeln« (Ziemann 2011, 229), bildet die Voraussetzung dafür, dass Medien wie der Spielfilm überhaupt aufschließen können zu Formaten der primären Generierung gesellschaftlicher Wirklichkeit, zu Katalysatoren der Vergesellschaftung und in der Folge auch zu wichtigen Formen eines Medienhandelns, das die kulturelle Bearbeitung gesellschaftlicher Konflikte verantwortet.

Das eine ist es, den Menschen als »Medienwesen« zu adressieren und Medien eine anthropologische Dimension zuzuschreiben (ebd., 218); etwas anderes aber ist es, darin die wesentliche Eigenschaft moderner Vergesellschaftung zu sehen, die nicht nur Gesellschaft als medial funktionale Öffentlichkeit definiert, sondern auch davon ausgehen muss, dass gesellschaftlich eine »nachhaltige Abhängigkeit« von »modernen Medienkulturtechniken« entsteht (ebd., 220). Insgesamt lässt sich »Medienkommunikation allgemein als ein Prozess der Vermittlung« sehen (Hepp 2011, 40), der weniger distinkte Informationen übermittelt, als vielmehr Weltzugänge und Gesellschaftszustände vermittelt, mithin

aushandelt. Medienkultur in der Gegenwart bleibt in jedem Fall »wirklichkeitskonstitutiv« (ebd., 25), was bedeutet, dass Menschen natürlich nicht ausschließlich über Medien kommunizieren, vor allem nicht ausschließlich über Spielfilme, dass aber in jeder möglichen Form menschlicher Kommunikation, die auf die Erschließung von Welt und Gesellschaft abzielt, die »medial vermittelte Konstruktion von Wirklichkeit immer wieder herausgehobener Bezugspunkt« für die Herstellung von Bedeutung ist (ebd., 26). Am Anschluss von Gesellschaft an Medienkultur und Medienrealität führt kein Weg vorbei.

Aufbau

Geht man davon aus, dass die Übersetzung sozialer Konfliktlagen in medienbasierte, fiktive Erzählungen eine zentrale kulturelle Praxis für den gesellschaftlichen Umgang mit Konflikten darstellt, stellt sich die Frage, wie diese Praxis im Einzelnen aussieht. Für die filmische Verarbeitung sozialer Konstellationen von Konflikt und Gewalt lassen sich, grob unterteilt und abgesehen von simplen Konfrontationsnarrativen, die allerdings in der Regel auch ohne größeren analytischen Wert sind, vier unterschiedliche Herangehensweisen ausmachen. Diese vier Ansätze sind hier zusammengefasst als kulturelle Techniken des »Fingierens«, der »Intervention«, des »Gedankenexperiments« und der »historischen Rekonstruktion«. Die Masse gesellschaftlich-fil-

mischer Bearbeitungen von Konfliktlagen und Gewaltthematiken lässt sich einem dieser strategischen Zugriffe zuordnen. Damit fasst das Medium Film einerseits die Gemengelage medialer Dramaturgien und sozialer Phänomene zusammen und bündelt diese zu einem mehr oder weniger einheitlichen Design kultureller, performativer Rahmungen von, sowie Reflexionen auf gesellschaftliche Elemente der Störung oder der Verstörung, wie sie Konflikt und Gewalt immer darstellen. Auch wenn die entsprechenden Phänomene, wie im Falle des Konflikts, noch so produktiv für die dynamische Entwicklung von Gesellschaft sein mögen, ist deren Einhegung, aber auch ihre Bearbeitung im Medium einer medial organisierten Öffentlichkeit, als dem über Medien vermittelten »Erscheinungsraum« (H. Arendt) der Moderne, von großer Wichtigkeit für die Kohäsion und die Stabilität gesellschaftlicher Ordnungsmuster und ihrer Interaktionsprozesse.

Die vier genannten Strategien einer filmischen Bearbeitung gesellschaftlicher Konflikte im Film, respektive der Repräsentation von Konflikten, aber auch der Gewalt, dürfen für die Darstellung und Inszenierung von Formen gesellschaftlicher Konfliktszenarien im Film ganz allgemein als stilbildend gelten. Dabei handelt es sich explizit um gesellschaftliche Konfliktlagen; individuelle Konflikte dagegen, speziell der ganze Kontext einer Zuspitzung auf Erzählungen von Rachemotiven, sind hier von nicht oder kaum berührt, sondern

müssen eher der Affinität des Mediums Film zu den Varianten einer Mythologie der Moderne beigeordnet werden (Ahrens 2007). Ähnliches gilt auch für den über den Film ebenfalls häufig angegangenen ethischen oder philosophischen Einsatz in Sachen Recht und Gerechtigkeit, der gewöhnlich viel stärker der Auseinandersetzung mit Meta-Fragen dient als der Analyse oder dem Durchspielen einer konkret auf Gesellschaft bezogenen Thematik. Schnittstellen zwischen den vier angeführten Kategorien, aber auch zu den beiden Feldern, die diese Kategorien nicht berühren, lassen sich natürlich jederzeit herstellen. Die Einteilung ausgedehnter Medienfelder in wenige Kategorien hat immer etwas Schematisches und dient vor allem dazu, das Feld zugänglich und bearbeitbar zu machen. Für eine Untersuchung dieser Kategorien ist es vor allem bedeutsam, geeignete Fallbeispiele zu wählen. Deshalb wählt dieses Buch als methodischen Ansatz den Zugriff auf eine Auswahl exemplarischer Filme, von denen ein jeder für eine der hier ausgemachten, kulturellen Strategien eines filmischen Umgangs mit Konflikt und Gewalt steht und allein schon dadurch, unabhängig von ihrem medienimmanenten Stellenwert, gesellschaftlich und kulturell bedeutsam wird. Auf diese Weise wird dem Zusammenspiel von Gesellschaft, Konflikt und Fiktion nachgegangen; die vier möglichen Modi einer Bearbeitung von gesellschaftlichen Konfliktlagen und von Gewaltverhältnissen im Film werden jeweils anhand

eines Fallbeispiels dargestellt und analysiert. Dabei geht es ganz klar weniger um eine genuine Filmanalyse; vielmehr steht im Vordergrund der gesellschaftliche, kulturelle Gehalt dieser Produktionen, der sich nur filmisch vermittelt. Insofern soll diese Studie auch ein weiterer Beitrag sein zu einer Erschließung des epistemologischen, diskursiven und, nicht zuletzt, performativen Potentials des Mediums Film für die Gesellschafts- und Kulturanalyse, für die Sozial- und Kulturwissenschaften.

Der Aufbau des Buches folgt den eben aufgezählten vier Kategorien einer filmischen Bearbeitung gesellschaftlicher Konflikte. Indem alle vier Kategorien sich auf das Format der Fiktion beziehen, sollte klar sein, dass diese nicht trennscharf sein können. Natürlich bleiben jederzeit Schnittmengen, bedeutsam erscheint aber das programmatische Aufzeigen ihrer jeweiligen Funktionalität. Schließlich folgt die Erschließung der Filmbeispiele auch keinem systematischen Muster; vielmehr erfordern und ermöglichen die unterschiedlichen Beispiele auch unterschiedliche Zugänge, was ihre thematische Analyse angeht. Die erstgenannte Kategorie, das »Fingieren«, zielt ganz allgemein und mit Blick auf Kulturtechniken der Fiktionalisierung und der Erzählung, zunächst auf eine völlig fiktiv gehaltene, kreative Bearbeitung gesellschaftlicher Abstraktionsverhältnisse. Mit *RESERVOIR DOGS* (1992; R: Quentin Tarantino) als Fallbeispiel steht dafür ein extrem limitierter Wirklichkeitsbe-

zug im Vordergrund. Soziale Realität erschließt sich im Grunde nur vordergründig über die Repräsentation der Dekors und der Protagonisten und überlässt sich ansonsten den Akten eines kulturellen Fingierens. Die Fiktion wird zum Instrument, um Zusammenhänge auf einer Meta-Ebene zu reflektieren, die anders nicht einholbar wären. Mittels scheinbar höchst konkreter Plot-Konstellationen lassen sich soziale, wie auch kulturelle Metakategorien und -konstellationen durchspielen und reflektieren. Die unverstellt fiktionale Erzählung stellt eine Schnittmenge her, um reale gesellschaftliche Probleme zu bearbeiten und diesen eine Repräsentation zu verleihen. Gerade das eindeutig Imaginäre kann sich so mit einem dezidiert sozialen Wahrheitsgehalt aufladen. Produktionen dieser Art bewegen sich häufig im Bereich des sogenannten Mainstream. Als zweite Variante bietet die »Intervention« dagegen die Möglichkeit eines mehr oder weniger gezielten Eingriffs in gesellschaftliche Konfliktlagen mit Hilfe fiktionaler Narrative. Traditionell greifen kulturelle Erzählungen regelmäßig aktiv in aktuelle Konfliktdiskurse ein, indem sie Handlungs- und Personenkonstellationen beschreiben oder durchspielen, die zwar fiktiv angelegt, aber einer gesellschaftlich vorfindbaren und identifizierbaren Situation entlehnt sind. Solche Narrationen und Ästhetisierungen müssen als Kommentare oder Analysen bestehender gesellschaftlicher Problemlagen verstanden werden, oft angelegt als

Parabeln, wobei es keine Rolle spielt, ob diese Erzählungen sich camouflieren, indem sie in andere Zeiten oder Regionen verlegt werden. Was zählt ist hier, wie am Beispiel von *MESSER IM KOPF* (1978; R: Reinhard Hauff) verdeutlicht wird, die engere Plot- und Charakterkonstellation, die letztlich einer dichten Beschreibung mit medialen Mitteln ähnelt.

Die dritte Kategorie, die hier aufgemacht wird, ist das »Gedankenexperiment« und bietet über das Instrument der fiktiven Erzählung die Option einer Übersetzung von Krisenlagen, die die Gegenwart akut betreffen, in ein zwar imaginiertes Szenario, das aber in höchstem Masse realistisch in die Zukunft hinein entworfen wird. Derlei Erzählungen sind Planspiele, die soziale Abläufe in prognostischer Weise im Rahmen erwartbarer Möglichkeitshorizonte zu skizzieren suchen – für diesen Band wird dieser Ansatz über das Fallbeispiel von *CONTAGION* (2011; R: Steven Soderbergh) erörtert. Gesellschaft wird darin begriffen als ein Experimentalsystem der Wahrscheinlichkeiten; Handlungsstränge werden entwickelt, die von einem Ereigniskern ausgehend, eine möglichst plausible Entwicklung in die Zukunft hinein aufzeigen. Das Gedankenexperiment im Medium Film berührt die Überblendung des bloßen Entwurfs einer möglichen gesellschaftlichen Entwicklung mit der Repräsentationsfunktion des Films als Blaupause gesellschaftlicher Wirklichkeit. Im Idealfall ist aufgrund der überzeugenden Inszenierung im Gedankenexperiment

beides nicht mehr ohne weiteres voneinander zu unterscheiden. Schließlich ist die vierte der hier aufgemachten Kategorien dem Zugriff einer »historischen Rekonstruktion« verpflichtet, was beispielhaft anhand von *ZERO DARK THIRTY* (2012; R: Kathryn Bigelow) diskutiert wird. Diese Variante der kulturellen Erzählung wirkt einerseits historisierend, in der Bereitstellung von Repräsentationen vergangener Ereignisse, die vermittelt ihrer medialen Repräsentation sozial Wirklichkeitsmächtigkeit erlangen. Erzählungen dieses Formats wirken andererseits realitätsgenerierend, indem sie der sozialen Realität ein Antlitz, eine Begründung und eine Genese verleihen. Die Besonderheit dieses Zugriffs besteht darin, dass hier an einer Konkretisierung des Bildes von sozialer Realität gearbeitet wird und dies abermals über den Entwurf zwar fiktiver Narrative erfolgt, die in unmittelbarer Nähe zur Beanspruchung von gesellschaftlicher Authentizität operieren. Diesmal allerdings in historisierender, die Gegenwart legitimierender Absicht und nicht als Prognose einer auf die Zukunft gerichteten Entwicklung, wie beim Gedankenexperiment. Insbesondere unterwirft diese Variante solche krisenhaften Ereignisse der Vergangenheit einer Masterlesart für die Gegenwart, die entweder uneindeutig oder unscharf bleiben, oder aber für die Öffentlichkeit nicht hinreichend dokumentiert sind.

Zuletzt, gewissermaßen als eine Art Postscriptum zu den vier Kategorien gesellschaftlicher Konfliktbearbeitung im

Film, wird eine Produktion aufgegriffen, die in deren Schnittstellenbereich operiert und einem insbesondere ethischen Einsatz folgt. Hier wird UNFORGIVEN (Er-barmungslos; 1992; R: Clint Eastwood) als filmisches Format einer in der Tradition der protestantischen Theologie stehenden Predigt gegen das Töten und für eine menschliche Existenz interpretiert. Während dieser Film auf die ansonsten

nicht weiter thematisierten, individuell basierten Ansätze zum Verhältnis von Konflikt und Gesellschaft reflektiert, fasst er sie zugleich in eine allgemein gehaltene Perspektive, die nichts weniger entwirft als eine eigenständige Ethik des Tötens, wie sie für das Medium Film wohl singulär sein dürfte.

Frankfurt a.M., im Oktober 2016

Einleitung aus: Jörn Ahrens:

Einbildung und Gewalt. Film als Medium gesellschaftlicher Konfliktbearbeitung
ISBN 978-3-86505-328-2 | © 2016 Bertz + Fischer Verlag / www.bertz-fischer.de