



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Darstellung der Gewalt in David Cronenbergs
Filmen *A History of Violence* und *Eastern Promises*“

Verfasserin

Hanna Stein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Uni.- Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Danksagung

Die Fertigstellung der Diplomarbeit wäre ohne die Hilfe meiner Familie, Freunde und Professoren nicht möglich gewesen. Hiermit möchte ich mich bei meinen Eltern Christiane und Gert Weiß für ihre andauernde Unterstützung und Leseservices bedanken sowie bei meinem Freund Florian Slechta für seine Geduld und sein Entgegenkommen.

Die Betreuung durch Prof. Dr. Ulrich Meurer sowie Dr. Clemens Stepina hat viele neue Einblicke geschaffen und wertvolles Feedback gegeben - ich bedanke mich vielmals für die Geduld und die Anregungen.

Vielen Dank geht auch an meine Kommilitonen und Freunde Bernhard Mairitsch und Birgit Kröchshamer für Input und interessante Gespräche.

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benützt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Die Darstellung der Gewalt in David Cronenbergs Filmen *A History of Violence* und *Eastern Promises*

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
Biographie David Cronenberg/ biographische Einflüsse auf das filmische Werk.....	5
Zusammenfassung zu <i>A History of Violence</i>	10
Zusammenfassung zu <i>Eastern Promises</i>	11
Gewaltdarstellung im filmischen Bild - Versuche zur Definition.....	12
Realistische Darstellung von Gewalt	16
Ästhetik trotz Brutalität?	19
Wahrnehmung und Reaktion	21
Selbstzerstörung und New Flesh bei Cronenberg	25
Persönlichkeitsänderung und Selbst-Täuschung	29
Wandlung und New Flesh	33
Macht und Ohnmacht Verhältnisse	35
A History of Violence.....	36
Jack und der Tyrann.....	36
Edie, Tom und Joey	37
Tom und Fogarty.....	38
Eastern Promises.....	39
Nikolai und Kirill.....	39
Kirill und Semyon.....	41
Darstellung der Gewalt.....	41
Szene im Badehaus	43
Begegnung zwischen Tom/Joey und Richie	47
Szenenunterschiede in der amerikanischen und internationalen Version	49
Bildgestaltung der Filmposter/DVD-Hüllen	50
Exkurs: Sexuelle Gewalt als Unterthema in <i>A History of Violence</i> und <i>Eastern Promises</i>	52
Indirekte Gewalt	55
Die Gewalt bei Cronenberg- das Motiv eines Auteurs	58
Leitmotive	66
Conclusio.....	74

Bibliographie	77
Interviews	77
Primärliteratur.....	78
Sekundärliteratur	79
Filmographie.....	81
Internetquellen	82
Lebenslauf	83
Abstract	85

Einleitung

David Cronenberg hat sich im Laufe seiner Karriere durch Filme profiliert, die durchweg anders, provokant oder neu in ihrer Thematik sind.

Nach den Filmen *eXistenZ* (1999) und *Spider* (2002) wechselte er die Erzählweise von innerem Erleben und Erinnern zu dem von außen dokumentierten Erlebnisbericht. In vielen seiner frühen Filme widmete sich Cronenberg maßgeblich der inneren Erfahrungswelt und Imagination des Menschen. In diesen Welten spielt Gewalt - phantastische, brutale oder eingebildete - eine große Rolle. Während die Gewalt und ihre Darstellung vormals ein Vehikel zur Verdeutlichung der gefährlichen Realität dieser inneren Welten war, so wechselt er in den neueren Filmen auf den Fokus über die Gewalt an sich und wie sie Menschen verändert- sowohl körperlich als auch psychisch.

Cronenberg verliert seinen Fokus nicht an die Gewalt an sich, sondern versteht sie einzusetzen um seine Erzählungen zu unterstreichen.

Diese Nutzbarmachung der Gewalt- gleichermaßen verpönt und aktiv zelebriert im Filmgeschäft- soll in dieser Arbeit anhand zweier Filme analysiert werden. In *A History of Violence* und *Eastern Promises* wird Gewalt zum zentralen Handlungspunkt um die Figuren herum und soll daher genau untersucht werden. Wie setzt Cronenberg Gewalt szenisch ein, wie wird sie dargestellt- und ist sie notwendig für die Handlung?

Der Vergleich zu vorherigen Filmen soll die Neudefinition von Cronenbergs modernem Gewaltbegriff erklären und seine Vorgehensweise begleitend erläutern. Durch Szenenanalyse soll festgestellt werden, ob die gezeigte Gewalt als „realistisch“ im Rahmen einer gewählten Begriffsdefinition angesehen werden kann und welche Wirkung sich daraus ergibt in der Aufnahme der Filme durch den Zuschauer. Durch die Analyse von Szenen und Sequenzen soll ein Einblick geschaffen werden in Cronenbergs Welt der Gewalt und inwiefern er bestimmte Motive und Themen wiederholt. Sein Schaffen als Auteur soll betrachtet und im Vergleich mit anderen Filmen beleuchtet werden.

Biographie David Cronenberg/ biographische Einflüsse auf das filmische Werk

David Cronenberg wurde 1943 in Toronto, Kanada geboren. Aufgewachsen ist er in einem kulturellen Haushalt: Sein Vater Milton Cronenberg war Journalist und seine Mutter Esther Pianistin. Ein Haus mit Büchern statt Wänden gaben dem jungen Cronenberg die Möglichkeit, alle Bereiche des Wissens zu erforschen und sich erst spät zu fokussieren.¹ Im ersten Jahr an der Universität studierte Cronenberg noch Biochemie, um später zu Literaturwissenschaften zu wechseln. Nachdem er die Universität von Toronto mit einem Bachelor in Sprach – und Literaturwissenschaft verlassen hatte, begann er sich auf das Schreiben von Kurzgeschichten sowie Drehbüchern zu konzentrieren. Seine ersten Filme zielten bereits auf das Unnatürliche, das Unheimliche, das aus uns selbst heraus kommt. Die Feinheiten des Filmens und der Kameraarbeit brachte Cronenberg sich autodidaktisch bei. Die lange Beschäftigung mit dem Thema Film führte über die Kurzfilme *Transfer* (1966) und *From the Drain* (1967) zu den Indie-Produktionen *Stereo* (1969) und *Crimes of the Future* (1970) hin zu seinem ersten erfolgreichen Sci-Fi-Film. *Shivers* (1975) war der erste international erfolgreiche Film Cronenbergs und machte dem bis dato eher unbekanntem Regisseur einen Namen.

In *Shivers* geht es um die Bewohner eines Hochhauses, die durch einen Parasiten zu willenlosen, sex-süchtigen Wesen werden. Bald ist das ganze Haus infiziert und der Parasit drängt seine Wirte dazu, auch außerhalb des Hauses nach neuen Opfern zu suchen. Diese erste Installation des Horrors vor dem eigenen Körper und der Veranschaulichung, wie leicht dieser verändert werden kann, markiert einen Meilenstein auf dem Weg zu dem Regisseur, der er heute ist. In *Rabid* setzt er diesen Trend fort, ohne jedoch eine neue Perspektive zu dem Horror/Science Fiction thematisierten Genre zu liefern. In *Rabid* setzt sich das Thema einer Epidemie, die eine ganze Stadt vernichtet fort. Jedoch sind es diesmal blutgierige Tollwütige, die die Infektion verbreiten. Insofern bietet der Film nicht viel Neues, außer Cronenbergs Ruf als Horror-Regisseur zu festigen. Die Gewalt als Methode der Darstellung wird hier deutlich in der Unfreiwilligkeit der Protagonisten. Die Handlungen des Films werden ihnen „angetan“, sie haben keine eigene Entscheidungsfreiheit darüber.

Auch der darauffolgende Film *Fast Company*- ein Film über einen Rennfahrer- konnte nicht

¹ Vgl. Breskin, D. (1997). *Inner views: Filmmakers in conversation* (Expanded ed.). New York: Da Capo Press. S.203

besonders viele Anhänger gewinnen. Erstmals hat sich Cronenberg hier an einem Drama versucht, das leider die Erwartungen nicht erfüllen konnte. Sein Interesse an dem Thema kam wohl durch seine private Leidenschaft für das Rennfahren und dem Wissen, sich in dem Gebiet auszukennen. Weder den Geschmack der Horror-Cineasten noch ein ernsthaft an dramatischen Filmen interessiertes Publikum konnte er damit erreichen. Bald danach widmet er sich in *The Brood* wieder einem Thema, das sich auf den sogenannten Körperhorror fokussiert. Der Architekt Carveth stellt fest, dass seine Tochter Candy von seiner psychisch labilen Ex-Frau Nola misshandelt wird. Als er dafür eine Erklärung will, erklärt der behandelnde Therapeut Raglan, dass er mit „Psychoplasmics“ dafür sorgt, dass sich die verdrängte Wut und Angst Nolas in physischen Zeichen äußern. Als es bald darauf zu mehreren Todesfällen kommt, bei denen missgestaltete Kinder als Täter gesehen werden, wird klar, dass Nola tatsächlich Kinder des Zorns gebiert und genetisch reproduziert. Nur mit Mühe gelingt es Carveth, mit seiner Tochter zu entkommen. Doch auch diese zeigt bereits Zeichen der Veränderung.

Dieser Film wird von Cronenberg selbst als sein autobiografischster Film bezeichnet.

Während Cronenberg oft das Drehbuch zu seinen Filmen selbst schreibt bzw. mit daran arbeitet, nutzt er in diesem Film seine Handlung, um die Scheidung von seiner ersten Frau und den Sorgerechtsstreit um die gemeinsame Tochter zu verarbeiten.

Ohne Umschweife gibt er zu, dass diese Zeit für ihn einschneidend war, obwohl der Großteil der Scheidung relativ freundlich verlief.² Dennoch ist *The Brood* nicht nur als biographisch interessant zu betrachten. Auch das sich schon vorher etablierende Thema der Veränderung oder Mutation des Körpers durch eine Krankheit setzt sich hier fort. Der Prozess der Geburt sowie die Entwicklung dazugehöriger Organe spielt in vielen Filmen Cronenbergs eine Rolle. Außerdem beginnt hier die langjährige Zusammenarbeit von Cronenberg und Howard Shore, der seit *The Brood* jeden Film von Cronenberg musikalisch unterlegt. Während der Film ein stimmiges Frühwerk Cronenbergs ist, so hat er zu seinem Erscheinungstermin die Zensoren auf den Plan gerufen. So wurden Szenen hinaus geschnitten, die laut Cronenberg den ganzen Sinn des Films grundlegend verändern:

“The ironic thing is that when the censors, those animals, cut it out, the result was that a lot of people thought she was eating her baby. That’s much worse than I was suggesting. (...) It fucks the whole movie as far as I’m concerned. I could kill the censors for their stupidity and narrow-mindedness. Talk about rage!”³

² There was no shouting and screaming and yelling and stabbing and shooting, and it still was hideous. Even given that it was relatively Canadian and civilized, it was hideous, and really horrifying to me. {Breskin, D. (1997). *Inner views: Filmmakers in conversation* (Expanded ed.). New York: Da Capo Press S.213 }

³ Cronenberg, D., & Rodley, C. (1993). *Cronenberg on Cronenberg* (Rev. ed). London, Boston: Faber and Faber. S.85

Diese und ähnliche Probleme sollte Cronenberg in den folgenden Jahren noch öfter haben. Zensoren, die seine Arbeit durch wiederholte Änderungen schwierig machten, sowie viele Kritiker und Moralapostel, die unnötig viel in seine Filme hineinlasierten. Schon hier verfestigt er den Ansatz, seine Filme durchweg unangenehm beim Zuschauer anklingen zu lassen. Mit *Scanners* verfolgte er weiter die Richtung der Ambivalenz von Geist und Körper.

Telepathisch begabte Einzelpersonen stellen fest, dass sie nicht nur Stimmen hören, sondern damit auch andere beeinflussen können. Die Suche nach den Ursachen sowie letztendlich die Bekämpfung einer manipulativen Firma führt die verschiedenen Telepathen zusammen. Der Horror verlegt sich hier von einer körperlichen Ebene auf eine mentale. Während die Effekte weiterhin zu Cronenbergs Ruf als Baron des Blutes beitragen, widmet sich die Handlung selber einer anderen Prämisse. Cronenberg verhalf dieser Film zu kommerziellem Erfolg.

Mit dem Triumph des Horrorfilms im amerikanischen Kino in den achtziger Jahren war auch für Cronenberg der Weg des Erfolgs gesichert. Als bekannteste Szene aus *Scanners* gilt bis heute die Aufnahme des explodierenden Kopfes, der von Dick Smith gestaltet wurde. Im Gegensatz zu seinen vorherigen Filmen folgt die Handlung hier einem Schema und war daher kommerziell leichter verdaulich. Auch größere Studios wurden jetzt auf Cronenberg aufmerksam und boten ihm die Möglichkeit, sich an hoch-budgetierten Filmen und bekannten Drehbüchern zu versuchen. Cronenberg jedoch wählte weiterhin den Weg der Eigenproduktion über Filmförderungen, um so keinem Studiovorsitz Rechenschaft schuldig zu sein. Obwohl ihm dadurch künstlerische Freiheit blieb, musste er im Budget oft zurückstecken. 1983 setzte er seinen Erfolg mit *Videodrome* fort. Hier vertieft sich Max Renn, der Betreiber eines Softporno-Senders, immer mehr in die Welt eines psychedelischen, sado-masochistisch angehauchten Piratensenders. Durch die Beeinflussung von Nicki Brand, einer Moderatorin, unterwirft er sich völlig diesem Sender. Mehr und mehr verbindet sich sein Bewusstsein mit dem Signal. Erst spät beginnt Max nach dem Ursprung der Veränderung zu forschen.

Cronenberg zeigt hier verschiedene Aspekte der Medientheorie auf und wie sich der Mensch mit den Medien verbindet. Die Figur Brian O'Blivion wird als durch Marshall McLuhan inspirierte Figur betrachtet.⁴ Cronenberg studierte unter anderem unter Marshall MacLuhan zu seiner Zeit an der Universität von Toronto. Mit Universal Pictures stand dabei zum ersten Mal ein größeres Studio hinter ihm. Cronenberg selbst sagt, bei der Auswahl des Drehbuchs

⁴http://www.imdb.com/title/tt0086541/trivia?ref_=tt_trv_trv Zugriff 28.11.2013

wäre er wohl bei Universal durch die Lücken gefallen und hätte Glück gehabt.⁵ Die Halluzinationen von Max machen es auf lange Dauer fast unmöglich herauszufinden, was genau mit ihm durch Videodrome passiert. Eine ähnliche Kritik an der Verbindung des Menschen mit seinen Apparaten findet sich auch bei McLuhan. Der Film war seiner Zeit voraus und stieß bei der Kritik auf wenig Gegenliebe. Trotz der mitunter schwer verständlichen Handlung bleiben die Effekte bis heute interessant und der Film kann als visuelles Beispiel für McLuhans Theorien in der Ausführung durch Cronenberg gesehen werden. Schon früh thematisiert er damit die Verschmelzung des Menschens mit seinen Medien. Auch später in *eXistenZ* ist diese Vereinigung wieder im Fokus der Aufmerksamkeit. Die Weiterentwicklung, in gewissem Sinne die Evolution, des Menschen ist daher eines der sich wiederholenden Schemata in Cronenbergs Filmen. Auch in *The Dead Zone* (1983) findet sich der Protagonist mit plötzlich erweiterten Fähigkeiten wieder, nachdem er bei einem Unfall ins Koma gefallen war. In der Romanverfilmung von Stephen King erlangt Christopher Walken als Lehrer Johnny Smith die Fähigkeit, die Zukunft eines Menschen durch Berührung zu sehen. Er stellt fest, dass er einen Kandidaten für die Präsidentschaftswahl töten muss, um einen nuklearen Krieg zu vermeiden. Obwohl immer noch im Horror-Genre anzusiedeln, hat der Film deutliche Einschläge von Fantasy sowie politischem Thriller.

Bald darauf folgt mit *The Fly* (1986) einer von Cronenbergs bekanntesten Filmen. Der Wissenschaftler Seth Brundle, der versucht einen Teleporter zu bauen und sich stattdessen mit einer Fliege verschweißt, bringt damit viele existenzielle Fragen aufs Tapet. Durch die Verschmelzung stellt sich die Frage ob er überhaupt noch er selbst ist bzw. ob sein neues Ich von anderen Motiven geleitet wird. Der Film bedeutete den Durchbruch für Jeff Goldblum und stellt wieder die Verfilmung einer literarischen Vorlage dar. Bald darauf folgt *Dead Ringers* (1988) über Zwillingbrüder, die sich so ähnlich sind, dass sie ihr ganzes Leben miteinander teilen. Jeremy Irons verkörpert hier die beiden Brüder, die sich als Gynäkologen ihren Lebensunterhalt verdienen und ganz ungeniert jeweils die Rolle des anderen übernehmen. Erst als eine Frau in ihr Leben kommt, die sie nicht teilen möchten, ändert sich das. Plötzlich empfinden sie ihre Zweisamkeit als Last und versuchen sich endgültig voneinander zu trennen. Da sie sich jedoch so ähnlich sind, gelingt das nur durch den gewaltsamen Tod des schüchternen Bruders Elliott, während der selbstbewusste Bruder Beverly überlebt. Jeremy Irons zeigt hier auf beeindruckende Weise, wie viel durch

⁵ Vgl. Breskin, D. (1997). *Inner views: Filmmakers in conversation* (Expanded ed.). New York: Da Capo Press S. 242

Schauspiel ganz ohne Effekte möglich ist. Auch Cronenbergs Faszination für das Thema Selbstidentifizierung und Auseinandersetzung mit der eigenen Identität kommt hier wieder zum Vorschein.

Mit *Naked Lunch* bringt er 1991 die als unverfilmbar geltende Geschichte von William S. Burroughs auf die Leinwand. Kurz danach verfilmt er *M. Butterfly* (1993) und kann damit nicht bei den Kritikern ankommen. Die Geschichte von Rene Gallimard, der mit seiner geliebten Madame Butterfly, die in Wirklichkeit ein Mann ist aus dem Orient zurückkehrt, stieß nicht auf viel Gegenliebe. Es folgt eine dreijährige Schaffenspause, bis er 1996 den kontroversen Film *Crash* auf die Leinwand bringt. Frei nach J.G. Ballard zeigt er die Geschichte von James, der bei einem Autounfall schwere Verletzungen davon trägt und nach und nach eine Faszination für dadurch deformierte Körper entwickelt. Die Energie und der Kraftaufwand eines Autounfalls übertragen sich auf sein Sexualleben, das er mit einer anderen Verletzten sowie seiner Frau neu gestaltet. Der an der Gewalt und den Verletzungen orientierte Fetisch James Ballards wurde besonders von der britischen Presse mit Verachtung gestraft. Dennoch stellt er gleichermaßen die Verbundenheit des Menschen zu seinem Auto auf interessante Weise dar. Die Verhaftung zwischen Mensch und Maschine setzt sich auch in *Existenz* (1999) fort. In diesem Film entwickelt die Spieledesignerin Allegra Geller das Spiel Existenz, das eine völlige Open-World Erfahrung darstellt und durch eine organische Konsole mit dem Körper über einen Bioport in der Wirbelsäule verbunden werden kann. Wo das Denken des Menschen aufhört und das der Maschine beginnt, ist nicht mehr klar zu erkennen. Ähnlich wie in *Videodrome* entwickelt sich aus den Gedanken heraus ein neues Fleisch. Und häufig bildet das neue Fleisch ab einem gewissen Zeitpunkt eine Waffe, geschaffen aus Knochen und Metall. Dass das Schaffen eines neuen Körperteils automatisch zu dem Erschaffen einer Waffe führt, ist ebenfalls ein sich wiederholendes Motiv in den Filmen Cronenbergs. Gewalt ist damit vorprogrammiert.

Auch in *Spider* (2002) begibt sich der Protagonist auf die Suche nach seiner Identität durch innere und äußere Welten. Die Spaltung von Persönlichkeit als thematisches Grundbild zeigt sich bereits hier. Ebenso vollzieht sich langsam der Wandel zu realen Welten, die filmisch erschlossen werden. Die Auseinandersetzung mit einer unangenehmen Vergangenheit wird zum zentralen Punkt der Handlung. Allerdings sind die Welten des jungen Spider sowie des älteren komplett voneinander getrennt. Die gewalttätigen Handlungen aus seiner Kindheit haben für eine vollständige Ablösung der beiden Persönlichkeiten geführt.

2005 bringt Cronenberg *A History of Violence* auf die Leinwand und führt wiederum einen Charakter ein, dessen Vergangenheit im Dunkeln liegt und die von Gewalt begleitet wurde.

Im Gegenzug zu Spider ist sich Tom Stall jedoch voll bewusst, was in den Schatten der Vergangenheit auf ihn lauert. Erst jedoch der Zusammenstoß mit zwei Ganoven auf der Suche nach einem einfachen Raubüberfall zwingt ihn dazu, endgültig mit der Vergangenheit abzuschließen. Die durch Fernsehberichterstattung auf den Plan gerufenen Geister der Vergangenheit bestätigen den Grundsatz, dass Gewalt nur wieder Gewalt erzeugt. Tom hofft, sich hinter seiner neuen Identität verstecken zu können. Doch bald bleibt ihm nichts anderes übrig als Joey wieder den Vortritt zu lassen, um seine Familie zu beschützen. Die Spirale der Gewalt wird hier schon durch den Titel angekündigt und bezieht sich gleichermaßen auf die Redewendung im amerikanischen Sprachgebrauch sowie auf die Geschichte von Amerika selbst. Der Anklang des Western-Genres in der Eröffnungsequenz sowie das ruhige Gleichgewicht der amerikanischen Kleinstadt als zwei miteinander kollidierende Motive setzten den Grundton der Spaltung weiter fort.

In *Eastern Promises* (2007) wiederholt sich das Thema, könnte sogar beinahe als Fortführung gesehen werden durch die wiederholte Besetzung von Viggo Mortensen als Protagonist. Auf gewisse Weise scheinen die Filme zusammen zu gehören und sind dennoch völlig unterschiedlich. Der Hintergrund der Mafiabeziehungen bleibt bestehen, zeigt sich jedoch auf der Handlungsebene ganz anders. Die Verlagerung zur russischen Mafia und Menschenhandel behandelt ein mitunter noch grausameres Kapitel als der alte Zwist zwischen Brüdern.

Die Gewalt als Motiv bei Cronenberg werde ich in späteren Kapiteln noch ausführlicher behandeln. Doch es ist offensichtlich, dass seine gesamte filmschaffende Geschichte davon begleitet wird.

Zusammenfassung zu *A History of Violence*

Der Familienvater Tom Stall (Viggo Mortensen) lebt mit seiner Frau Edie (Maria Bello) und seinen Kindern Jack (Ashton Holmes) und Sarah (Heidi Hayes) im der beschaulichen Kleinstadt Millbrook. Doch die Idylle wird erschüttert, als Tom in seinem Diner von zwei gesuchten Kriminellen überfallen wird. Geistesgegenwärtig gelingt es ihm, seine Mitarbeiter und Gäste zu schützen und die beiden Ganoven zu töten. Von den Nachrichten als Vorstadtheld gefeiert, zieht er damit aber nur mehr Probleme an. Plötzlich bekommt Tom von einer Gruppe Besuch, die behauptet ihn von früher unter dem Namen Joey zu kennen. Edie ist mit der Entwicklung der Dinge überfordert und weiß nicht, wem sie glauben soll. Tom's Sohn Jack sieht in den Aktionen seines Vaters die Rechtfertigung, sich ebenfalls

vehement gegen den Schultyrannen durchzusetzen. Im Gegensatz zu Toms Selbstverteidigung wird Jack auf Grund seiner Handlungen jedoch suspendiert. Währenddessen wird die Situation ungleich bedrohlicher, als die Besucher vor dem allein stehenden Haus der Stalls auftauchen und von Tom verlangen, sie zu begleiten. Doch Tom setzt sich auch hier mit Hilfe von Jack gegen die Eindringlinge durch. Es wird jedoch klar, dass er tatsächlich etwas verbirgt. Nicht nur Edie fällt das auf, auch die örtliche Polizei kann sich die Entwicklung der Geschehnisse nicht erklären und beginnt, Nachforschungen anzustellen. Als Edie Tom mit den Ergebnissen konfrontiert, zeigt sich zum ersten Mal seine Vergangenheit als Joey. Daraufhin beschließt Tom/Joey, seine Probleme zu lösen. Ein Anruf von seinem entfremdeten Bruder Richie (William Hurt), der der Kopf der irischen Mafia in Philadelphia ist, zwingt Tom eine Entscheidung zu treffen. In einem finalen Endkampf muss Tom erst die Schergen seines Bruders bekämpfen, bevor es zur letzten Konfrontation mit Richie kommen kann. Tom geht als Sieger hervor und kehrt nach Millbrook zu seiner Familie zurück. Schweigend wird er wieder in den Familienkreis integriert.

Zusammenfassung zu *Eastern Promises*

Ein junges Mädchen läuft blutend in eine Apotheke. Als die Ambulanz kommt, wird festgestellt, dass sie schwanger ist. Das Baby kann in einer Notoperation von der Hebamme Anna (Naomi Watts) gerettet werden. Das Mädchen selbst stirbt auf Grund des Blutverlusts. Daraufhin macht Anna sich auf, Verwandte des Kindes zu suchen. In der Tasche des Mädchens findet sie ein Tagebuch auf Russisch, sowie die Visitenkarte eines russischen Restaurants. Während sie das Tagebuch von ihrem Onkel Stepan übersetzen lässt, macht sie sich selbst auf den Weg zum Restaurant. Der Eigentümer Semyon (Armin Müller-Stahl) empfängt sie freundlich und bietet ihr an, das Tagebuch für sie zu übersetzen und nach Angehörigen zu fragen. Dieses Angebot lehnt sie ab. Sein Sohn Kirill (Vincent Cassel) und dessen Fahrer Nikolai (Viggo Mortensen) beobachten Anna, als sie wegfährt. Durch die Informationen aus dem Tagebuch wird Anna klar, dass der Tod des Mädchens nicht mit rechten Dingen zugegangen sein kann. Das Mädchen wurde zwangsprostituiert und gegen ihren Willen festgehalten. Als Anna zum Restaurant zurückkehrt trifft sie auf eine Wand aus Schweigen. Auch der mysteriöse Fahrer möchte ihr keine Auskünfte geben. Semyon jedoch zeigt unerwartetes Interesse an dem Baby, das Anna Christine getauft hat. Es wird klar, dass Semyon das verstorbene Mädchen vergewaltigt und geschwängert hat und nun den letzten Beweis dafür aus dem Weg schaffen möchte. Annas Onkel Stepan verlangt ein Treffen, so

dass er deutlich machen kann, dass er über den Inhalt des Tagebuchs Bescheid weiß. Kurz nach dem Treffen verschwindet er. Die Verbindung zur russischen Mafia wird deutlich, als Nikolai gemeinsam mit Kirill einen Auftragsmord begeht. Da dieser Mord von Semyon nicht abgesegnet war, verlangen die anderen Mitglieder der Organisation eine Form der Vergeltung. Damit Semyon nicht den eigenen Sohn opfern muss, entschließt er sich, Nikolai mit den Tattoos des inneren Zirkels auszustatten und ihn so zu seinen Gegnern zu schicken. Er wiegt Nikolai in dem Glauben, dass er jetzt anspruchsvollere Aufgaben bekommt und lässt seine Gegner glauben, er würde tatsächlich seinen Sohn zum Treffen schicken. Diese haben Kirill nie gesehen und greifen daher Nikolai im Badehaus an, da sie ihn anhand der Tattoos zu erkennen glauben. Nikolai besteht in dem Kampf gegen die beiden Angreifer und landet schwer verletzt im Krankenhaus. Es offenbart sich, dass Nikolai ein Undercoveragent ist. Die Tatsache, dass er den Angriff nur knapp überlebt hat, will sein Vorgesetzter als Anlass nehmen, um ihn aus der Undercover Arbeit zu holen. Nikolai jedoch betont, dass er mit den Sternen der Mafia auf der Haut endlich im inneren Zirkel sei und sehr viel Macht und Einsicht haben werde. So kehrt Nikolai zurück, nur um gleich darauf mit dem Problem konfrontiert zu werden, dass Semyon das Baby Christine töten möchte, um jeden Hinweis auf sich selbst zu zerstören. Kirill erhält den Auftrag, dies zu tun, lässt sich jedoch von Nikolai davon abhalten bevor er das Kind töten kann. Als Kirill geht, übergibt Nikolai das Baby wieder an Anna und erklärt ihr, dass ihr Onkel in einem Zeugenschutzprogramm in Sicherheit ist. Semyon wird dank der Beweise aus dem Tagebuch und eines DNA-Tests festgenommen und Kirill wird sein Nachfolger. Nikolai wird damit rechte Hand des höchsten Mitglieds der Mafia.

Gewaltdarstellung im filmischen Bild - Versuche zur Definition

Die Gewalt im filmischen Bild zu definieren ist immer ein Problem gewesen. Befindet sie sich in den Nachrichten ist sie real; befindet sie sich in einem Schauspiel oder Film, so ist sie es nicht. Dennoch ist es ein konstantes Thema, die Gewalt und ihre Darstellung im filmischen Bild zu definieren und einzugrenzen. Um einen kursorischen Überblick darüber zu schaffen, sollen hier die gängigen Definitionsmodelle kurz aufgezeigt und erläutert werden. In den vergangenen Jahren ist die Diskussion darüber immer wieder aufgebrandet und besonders in Bezug auf Cronenberg wird oft erwähnt, dass er ein Meister der Gewalt und des Horrors sei. Jede Definition der Gewaltdarstellung kann einer weiterführenden Analyse von Cronenberg und seinen Filmen nur dienlich sein.

Nach Helga Theunert gliedert sich Gewalt in zwei Teilbereiche:

„Mit der Unterscheidung von situativ ungleichen Machtverhältnissen zwischen konkreten Personen und generell ungleichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen in der Gesellschaft als Voraussetzungen der Gewaltanwendung ist auf die beiden zentralen Dimensionen verwiesen, die wir in unserem Gewaltbegriff trennen: **personale und strukturelle Gewalt**. Personale Gewalt bezeichnet die Dimension, in der Gewalt von Personen, strukturelle Gewalt die Dimension, in der Gewalt von den Strukturen eines Gesellschaftssystems ausgeht.“⁶

Hierbei zu beachten ist, dass auch eine Kombination aus beiden Teilbereichen möglich ist und von Cronenberg besonders in den beiden untersuchten Filme *A History of Violence* und *Eastern Promises* angewandt wird. Die Unterscheidung zwischen Personen und gesellschaftlichen Systemen wird in den Filmen übernommen, als das erst einzelne Personen als Antagonisten vorgestellt werden und sich im weiteren Verlauf die Größe der dahinter stehenden Mafiaorganisation offenbart. Durch diese Art von größerer Organisation wird zusätzlich Macht ausgeübt, die das Potential auf ausgeübte Gewalt erhöht.⁷

Dennoch ist der Bereich der strukturellen Gewalt eher als Ausformung der staatlichen und legitimen Gewalt angesehen als in Bezug auf kriminell-gewalttätige Organisationen. Da jedoch die staatliche Exekutive in den untersuchten Film nur wenig Einfluss nimmt, soll hier zusätzlich das Modell der strukturellen Gewalt als Beispiel genommen werden. Auch Michael Kunczik widmet sich der Gewalt in den Medien und die möglichen Interpretationen und Ausformungen, die dabei zutage treten.

Unter personaler Gewalt (Aggression) wird im Folgenden die beabsichtigte physische und/oder psychische Schädigung einer Person, von Lebewesen und Sachen durch eine andere Person verstanden.⁸

Kunczik erweitert den vorher angebrachten Definitionsbereich von Theunert noch und führt weiterhin aus, dass es sich sowohl um physische oder psychische Schädigung handeln kann. Außerdem wird betont, dass die Gewaltanwendung sich nicht auf Personen beschränken muss, sondern in diesem Sinne alle Lebewesen sowie Sachgegenstände zusätzlich in der Definition gültig sind. Kunczik führt weiterhin aus, dass viele Studien sich eingehend nur mit Analyse fiktionaler Gewalt befassen und die Analyse realer Gewalt in den Medien dabei

⁶ Theunert, H. (1987). *Gewalt in den Medien, Gewalt in der Realität: Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln*. Opladen: Leske Verlag + Budrich. S.41

⁷ Vgl. Theunert, H. (1987). *Gewalt in den Medien, Gewalt in der Realität: Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln*. Opladen: Leske Verlag + Budrich. S.43

⁸ Vgl. Kunczik, M. (1987). *Gewalt und Medien*. Köln: Böhlau. S.15

größtenteils ausgelassen wird.⁹

Helmut Voullième fasst diese beiden Ansätze in seiner Definition zusammen und fügt hinzu, dass bei jeder Darstellung der Gewalt in den Medien stets auch die Opferperspektive zu berücksichtigen ist:

„Insgesamt wird unter Gewalt jedes beobachtbare Handeln, beziehungsweise jedes beobachtbare Ereignis verstanden, welches eine erkennbare physische, psychische oder soziale Verletzung, Beschränkung oder Zerstörung von Personen, Tieren sowie Gegenständen zur Folge haben kann. Es ist für die Definition des medialen Gewaltbegriffs wichtig, in personale und strukturelle Gewalt zu differenzieren und für die Identifikation von Gewalt auch die Opferperspektive zu berücksichtigen.“¹⁰

In beiden Filmen nimmt der Protagonist jedoch sowohl die Opfer- als auch die Täterrolle an. Es findet also im Laufe der Handlung eine Verschiebung statt, ebenso ist die Bedrohung meist auf physischem und psychischem Level vorhanden. Aus den Beobachtungen von Annette Hill lässt sich aber schließen, dass die Form der Gewalt im Film nach Unterhaltungsmaßstäben unterschiedlich wahrgenommen wird. Die Teilnehmer ihres Tests zur Wahrnehmung von Gewalt im filmischen Bild hatten unterschiedliche Wahrnehmungen und Reaktionen:

"Von den Aufnahmen wurde zwischen realer Gewalt und fiktionaler Gewalt unterschieden. Fiktionale Gewalt war dann unterhaltsam, wenn sie unrealistisch war. Je realistischer die Darstellung der Gewalt war, desto unangenehmer wurde sie empfunden."¹¹

Gerade das schlägt bei Cronenberg stark zu Buche. Die vermehrt realistische Darstellung lässt den Unterhaltungs- und Sicherheitsfaktor wegfallen und macht das Zuschauen zu einem unangenehmen Empfinden. Die Szenen sind daher meist sehr kurz und pointiert um das Interesse des Zuschauers nicht zu verlieren. In *Eastern Promises* und *A History of Violence* ist die Handlung stark von personaler Gewalt gezeichnet. Das gesellschaftliche System als solches trägt aber zu den Geschehnissen bei und von daher kann gesagt werden, dass es sich zwar Großteils um personale Gewalt handelt, die strukturelle Gewalt aber angedeutet wird. Durch eine gezielte Darstellung der Gewalt wird somit auch eine gezielte Reaktion seitens des Publikums ausgelöst. Daher sind die Analysemodelle und Gewaltdefinitionen schwer anzubringen. Jede Darstellung der Gewalt wird von jedem Zuschauer unterschiedlich eingestuft werden.

⁹ Vgl. Kunczik, M. (1987). *Gewalt und Medien*. Köln: Böhlau. S.19

¹⁰ Voullième, H. (1992). *Gewalt in Filmen und TV-Spielen: Eine vergleichende Inhaltsanalyse*. Düsseldorf: Livonia-Verl. S. 12

¹¹Vgl. Hill, A. (op. 1997). *Shocking entertainment: Viewer responses to violent movies*. Luton: University of Luton Press. S. 76

Es ist weiter zu betonen, dass verschiedene Handlungen bereits als Gewaltakt wahrgenommen werden können. Die genaue Definition dazu ist fast unmöglich, da sie gänzlich im Auge des Betrachters liegt. Wenn der Annahme gefolgt wird, dass Gewalt nur zwischen zwei Personen stattfinden kann, so beschränkt sich damit der Analysegegenstand. Gegen den Inhalt von Nachrichtensendungen, in denen meist nur die Auswirkungen eines Gewaltakts gezeigt werden und somit das Blut bereits vergossen ist, werden kaum Stimmen erhoben. Es bleibt jedoch zu beachten, dass auch die Nacherzählung eine Auswirkung haben kann, da sie nun mal definitiv real ist und nicht durch geschickte Stunts abgewendet werden kann.

„Eine "gewalttätige Sequenz" (Episode) ist eine Szene im Rahmen einer Sendung, in der sich zwei oder mehr Akteure in einer antagonistischen Konstellation gegenüber stehen, wobei einer (oder mehrere) der Akteure gewalttätiges Verhalten zeigt(en).“¹²

Dieser Satz setzt voraus, dass die Gewalt sichtbar sein muss- etwas, das von ARD/ZDF definiert wurde.¹³ Andererseits muss dem Zuschauer bei weitem nicht alles gezeigt werden, um zu verdeutlichen, welchen Ausgang eine Szene genommen hat. Inzwischen ist das filmische Gedächtnis des durchschnittlichen Publikums groß genug, um mit einer Andeutung auf einen Vorgang die Lücken zu füllen. Cronenberg arbeitet häufig mit angedeuteter Gewalt bzw. Gewalt off-screen. Dies würde andererseits der Aussage, dass eine solche Sequenz endet wenn entweder ein Patt entsteht oder eine Partei als Sieger daraus hervorgeht, entgegenlaufen.¹⁴ Dies bezieht sich nur auf eine mögliche Definition zu Gewaltszenen in Film und Fernsehen und würde theoretisch bedeuten, dass eine nicht vollendete gewalttätige Sequenz für den Rest des Films andauert. Ist dabei von dem allgemeinen Gefühl von Gewalt auszugehen, so mag das zutreffend sein. Einzelne Szenen enden jedoch meist eher abrupt, besonders wenn eine Gewalthandlung dargestellt wird. Es ist also fragwürdig, wie anwendbar diese offiziellen Studien im Bereich der Filmanalyse sind. Die Definition eines Gewaltbegriffs im filmischen Bild ist daher flüchtig und nur schwer festzulegen. Wird die Gewalt aber von den kombinierten Thesen von Theunert, Kunczik und Voulliéme aus betrachtet, so steht jede Gewalthandlung im filmischen Bild immer im Zusammenhang mit dem Ausdruck von Macht bzw. von empfundener Ohnmacht auf Opferseite. Dieses Verhältnis ist wandelbar und kann sich im Laufe der Handlung stark verändern.

¹² Kunczik, M. (1987). *Gewalt und Medien*. Köln: Böhlau. S.24

¹³ Vgl. Kunczik, M. (1987). *Gewalt und Medien*. Köln: Böhlau. S.24

¹⁴Vgl. Kunczik, M. (1987). *Gewalt und Medien*. Köln: Böhlau. S.25

Realistische Darstellung von Gewalt

Die in beiden Filmen entwickelten Szenarien bewegen sich anhand der Leitlinie, dass die gezeigte Gewalt tatsächlich in der realen Welt stattfinden könnte. Im größeren Rahmen widmen sich die Filme der Gewalt im Umfeld der organisierten Kriminalität, aber auch Gewalt in der Familie und in der Schule ist ein Thema. Die meisten Szenen der Gewalt sind kurz, aber explizit. So wird nicht nur der Schockmoment vergrößert, sondern auch die Abstumpfung des Zuschauers verringert. Dazu kommt, dass es sich in den Filmen um „schmutzige“ Gewalt handelt:

„Schmutzige Gewalt setzt auf extreme Brutalität, die eine detaillierte Beobachtung grausamer Akte und schlimmster Verletzungen erlaubt.“¹⁵

Dies ist fast durchgängig der Fall und setzt eine Gewaltspirale in Gang, die sich durch beide Filme hindurch zieht. Daher sind die Gewalthandlungen durch den Kontext der Filme-Kontakt mit organisierter Kriminalität- gerechtfertigt und eröffnen so die Möglichkeit, die Verletzungen als „blutige“ Konsequenz zu zeigen, ohne den Erzählstrang zu stören. Trotz der Fiktionalität der Handlung erscheint die Gewalt dem Zuschauer also real und die Wirkung der Spielfilmgewalt überdauert das Rezeptionserlebnis¹⁶. Des Weiteren wird betont, dass die Auswirkung von Gewalt auf den Körper Folgen hat: der Protagonist landet im Krankenhaus, die Antagonisten sind tot. Dies steht im Gegensatz zu vielen Actionfilmen, in denen der Protagonist trotz immenser Verletzungen weiterkämpfen kann und auch im späteren Verlauf wenig mehr als eine Bandage braucht. Die einzelnen Szenen steigern sich im Laufe der Handlung und definieren somit, dass aus Gewalt nur weitere Gewalt folgen kann bis die Antagonisten letztlich beseitigt sind. Die realistische Darstellung schreckt davor nicht zurück, sondern legt einen Schwerpunkt auf die Unausweichlichkeit.

„Perhaps movie violence must contain multitudinous meanings if it hopes to avoid the prisons of ideology and cliché, if it seeks to draw anything more than a distant, formalized response, if it wants to outlast its moment.“¹⁷

Ähnlich wie Grimm bezieht sich Prince hier auf den andauernden Effekt, den die gezeigte Gewalt auf den Zuschauer hat. Um also aus der Menge der Thriller oder Actionfilme hervorzustechen, muss die Gewalt nicht nur sich selbst zum Zweck haben, sondern durch

¹⁵ Grimm, J. (1999). *Fernsehgewalt: Zuwendungsattraktivität, Erregungsverläufe, sozialer Effekt ; zur Begründung und praktischen Anwendung eines kognitiv-physiologischen Ansatzes der Medienrezeptionsforschung am Beispiel von Gewaltdarstellungen*. Opladen [u.a.]: Westdt. Verl. S.431

¹⁶ Vgl. Grimm, J. (1999). *Fernsehgewalt: Zuwendungsattraktivität, Erregungsverläufe, sozialer Effekt ; zur Begründung und praktischen Anwendung eines kognitiv-physiologischen Ansatzes der Medienrezeptionsforschung am Beispiel von Gewaltdarstellungen*. Opladen [u.a.]: Westdt. Verl. S.434

¹⁷ Prince, S. (2000). *Screening violence*. London: Athlone S.99-100

Umstände gerechtfertigt sein. Da es schwer ist, Gewalt zu rechtfertigen oder gutzuheißen, werfen beide Filme hier tiefere moralische und philosophische Fragen auf. Szenen der expliziten Gewaltdarstellung verankern sich daher fester beim Zuschauer. Diese Erzählweise verlangt dem Zuschauer ab, sich auf eine Herausforderung einzulassen, die mit dem Genuss eines Standard-Actionfilmes wenig zu tun hat. Regisseure wie Cronenberg verlangen eine Investition von Gedanken in ihren Film und seine Handlung. Damit wird der Effekt des Filmes umso realer, befindet er sich doch jetzt dauerhaft im Kopf des Zuschauers.

„There was praise for the target films and their specific representations of violence. One group member says:

With a major Hollywood film you know the violence is coming because of things like music and scene building- you definitely know what's going to happen in a *Terminator 2* situation but with the new sort of violent cinema I think its more difficult to anticipate the violence and that makes it more challenging. It is much more interesting and imaginative. (Participant 4- FG3)”¹⁸

Obwohl der Studienteilnehmer nicht von Cronenbergs Filmen spricht, ist diese Aussage in dem Zusammenhang zutreffend. Die Verbindung von tiefergehender Handlung und Erwartungshaltung des Zuschauers ergeben einen höheren Realitätsanspruch. Der Ausbruch von wiederholten Gewaltszenen wird in der jeweiligen Vorgeschichte der Protagonisten begründet:

Dass der Protagonist Tom Stall in *A History of Violence* letztlich der Gewaltspirale unterliegt und zur Selbstjustiz greift, um sich und seine Familie zu schützen, ist darin begründet, dass die Situationen jedes Mal die Auseinandersetzung mit Leben und Tod fordern. Der Grundsatz, dass jeder Gewaltakt nur mehr Gewalt nach sich zieht und daher Gewalt vermieden werden sollte, ist somit außer Kraft gesetzt, da der Protagonist nicht aufhören kann, ohne sich seinem Ende und dem Tod seiner Familie auszusetzen. Diese Fähigkeit, in der Zukunft mögliche Konsequenzen auf gegenwärtiges Verhalten zurückzubeziehen, fördert vorausschauendes Verhalten, und zwar auch in Bezug auf violentes Verhalten.

„Die Ausübung aggressiven Verhaltens ist normalerweise Hemmungen unterworfen das heißt, solche regulativen Mechanismen wie soziale Normen, Furcht vor Bestrafung und Vergeltung, Schuldgefühle und Angst unterbinden vielfach die tatsächliche Aggression.“¹⁹

Doch schnell wird in den beiden Filmen deutlich, dass die Protagonisten sich außerhalb des öffentlichen Gesetzes sehen und durch die Strukturen der Mafia regiert und geschützt

¹⁸ Hill, A. (op. 1997). *Shocking entertainment: Viewer responses to violent movies*. Luton: University of Luton Press. S.34

¹⁹ Gangloff, T. P. (1994). *Liebe, Tod und Lottozahlen: Fernsehen in Deutschland: Wer macht es? Was bringt es? Wie wirkt es?* Hamburg [u.a.]: Steinkopf. S.40

werden. Dies ruft ein Verhalten weit abseits der Norm hervor, dass damit wiederum erklärt, wieso ein Übermaß von Gewalt angewandt wird. Nur die Mitglieder einer „Outlaw“-Vereinigung wie der Mafia würden tatsächlich so schnell zu solchen Mitteln greifen. Es wird zwar gezeigt, dass diese Gewalt aus realen Umständen kommt, aber keineswegs als Vorbild für die Realität dienen sollte. Im Gegenteil zeigt es eher die dauerhaften Konsequenzen. Filme können Ideen jedoch nicht ohne Vorbilder aus der Realität umsetzen.

„Medien- so läßt sich zusammenfassend konstatieren- produzieren und vermitteln ihre Inhalte nicht unabhängig und losgelöst von der Realität. Sie bilden aber Realität auch nicht einfach ab. Vielmehr selektieren sie bestimmte Aspekte und verarbeiten diese in medienspezifischer Weise. Ihre Inhalte und Präsentationsformen haben somit immer mehr oder weniger direkte Entsprechungen in der vorfindbaren Realität.“²⁰

Jede Darstellung von Gewalt basiert auf der Realität, dennoch kann es durch die filmtypischen Mittel dazu kommen, dass sie nicht als real wahrgenommen wird. Im Gegenzug ist eine möglichst realitätsgetreue Darstellung zu bevorzugen, um die Irreführung der Zuschauer zu vermeiden.

„There are different aspects of entertainment; some movies are fun to watch, others are disturbing but can still be termed entertaining, and some films aren't entertaining at all, but can be considered thought provoking.“²¹

Während die erste Kategorie sicher viele Actionfilme der neueren Zeit klassifiziert, trifft auf Cronenbergs Filme wohl vermehrt die dritte Kategorie zu, werden die Szenen, in denen Gewalt dargestellt wird, kaum als unterhaltend empfunden.

„In vielen Filmen ist Gewalt nur Selbstzweck, das heißt aggressive und brutale Szenen dienen allein einer Steigerung der visuellen Attraktivität eines Films bei einer bestimmten Zielgruppe. Die Gewalt wird dort nur fragmentarisch bzw. nicht erkennbar begründet. Gewaltanwendung stellt sich in diesen Filmen häufig als die einzige Möglichkeit dar, Konflikte zu lösen oder bestimmte Ziele zu erreichen. Meist führt diese eindimensionale Darstellung zur Verharmlosung von Gewalt, im Extremfall zur Gewaltverherrlichung.“²²

Die Kritik von Werner Barg ist deutlich und zeigt einmal mehr auf, wie wichtig der Handlungsrahmen ist. Cronenberg schafft es, auf dem schmalen Grat zwischen

²⁰ Theunert, H. (1987). *Gewalt in den Medien, Gewalt in der Realität: Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln*. Opladen: Leske Verlag + Budrich. S.100

²¹ Hill, A. (op. 1997). *Shocking entertainment: Viewer responses to violent movies*. Luton: University of Luton Press. S.81-82

²² Barg, W., & Plöger, T. (1996). *Kino der Grausamkeit: Die Filme von: Sergio Leone, Stanley Kubrick, David Lynch, Martin Scorsese, Oliver Stone, Quentin Tarantino*. Frankfurt/M: BfJ. S.4

Zurschaustellung und logischer Konsequenz zu wandeln.

Es ist also festzuhalten, dass die Darstellung und Inszenierung von Gewalt in *A History of Violence* und *Eastern Promises* nicht der Unterhaltung dient, sondern der Weiterführung der Handlung.

Ästhetik trotz Brutalität?

Auch bei einer realistischen Darstellung von Gewalt kann der Gedanke an Ästhetik beibehalten werden. Die Kämpfe mögen nicht so überspitzt wie in Kung-Fu Filmen sein, zeigen aber durch die direkte Konfrontation mit der Brutalität eine verstörende Bildästhetik. Die Entwicklung, diese Bilder zu zeigen und sie trotz der Brutalität ästhetisch ansprechend zu gestalten, begann in den Actionfilmen der Achtziger Jahre (z. Bsp. bei Peckinpahs *The Wild Bunch*) und setzte sich über die Neunziger hinweg fort (zb. Tarantinos *Pulp Fiction*). Auch bei Stanley Kubrick finden sich viele Szenen, die die moderne Gewaltwahrnehmung in Filmen verändert und beeinflusst haben.

„The New Hollywood filmmakers reimagined screen violence by bringing it to the fore of their most important films in ways that both highlighted and subverted the established and understood narrative and thematic tropes of violence in Hollywood filmmaking; at the same time they gave it a brash visual intensity and level of gut-churning graphic realism that had, with only a few exceptions, never been seen before.“²³

Diese „visuelle Intensität“ findet sich in jeder Gewaltszene von Cronenberg. Dennoch zieht die Faszination an solchen Szenen den Blick an und gräbt sich somit in die Erinnerung ein. So wird die Gewalt in jeder Form mit der Handlung verbunden und als neue Erzählweise deklariert. Es ist nicht mehr möglich, von diesem Punkt zurück zu gehen und die Handlung anders zu erzählen. Die Intensität der Szenen befürwortet die Gewalt nicht, ganz im Gegenteil. Sie löst beim Zuschauer eher Ablehnung und den Wunsch zum Wegschauen aus. Gerade diese Ästhetik ist es, trotz Brutalität, was den erzählerischen Stil Cronenbergs ausmacht. Ein Film muss nicht dokumentarisch sein, um real zu erscheinen. Gewalt soll nicht erzählt, sondern gezeigt werden. Wenn Karl Suppan in „Visible Violence“ nicht die Gewalt selbst als das Problem sieht, sondern die Abstumpfung des Zuschauers, so mag er damit Recht haben.

²³ Kendrick, J. (2009). *Hollywood bloodshed: Violence in 1980s American cinema*. Carbondale: Southern Illinois University Press. S.23

„Das Gewalt im Film als Stilmittel eingesetzt wird, ist natürlich für sich legitim und nicht zu verurteilen. Das primäre Problem ist nicht eines filmischer Realität, sondern eines unserer ästhetischen Wahrnehmung: Wir sind unempfindlich geworden, nicht gegen die Gewalt selbst, sondern gegen die Formen ihrer Darstellung.“²⁴

Doch gerade der Realismus in Cronenbergs Adaptionen vermag es, diese Abstumpfung durch geschickte Inszenierung und nur kurze Bilder der Gewalt zu unterbrechen. Die Szenen werden pointiert eingesetzt und unterwerfen sich nicht dem Wunsch des Zuschauers. Es wird nichts der Fantasie überlassen, doch auch nichts übermäßig geschönt und gerade diese Direktheit steht in direktem Widerspruch zu der klassischen Zuschauergewohnheit. Auch Cronenberg äußert sich zu dieser Verschiebung der Wahrnehmung und wie er der Erwartungshaltung nicht nachgeben will.

„The placing of those scenes is crucial. We need to know all the time that they are criminals and they are dangerous. The response I've gotten is that the movie is incredibly violent. And I keep saying, "Did you see *The Departed*? The body count there and the brains all over the wall?" But some people seem to feel that this movie is more violent than *The Departed*. So then, what are you talking about? You're not talking about how many incidents, because *The Departed* has dozens and we have four. Somehow, it's the close-up, the intensity, the carrying-through.“²⁵

Cronenberg entfernt sich damit schrittweise vom theoretischen Aspekt der Darstellung. Ein praktischer Ansatz führt dazu, dass die Gewalt im Film zwar nicht echt, sondern „nur“ gespielt ist. Dennoch wird immer wieder darauf hingewiesen, dass die Schauspieler trotz Choreographie und Übung Verletzungen davon getragen haben. So wird ein Aspekt des Films zur Realität ohne dies von vornherein zu beabsichtigen. Die Szenen sind in ihrer Eindringlichkeit plötzlich und unvorbereitet. Tatsächlich scheinen Cronenbergs Figuren aus dem Affekt zu handeln, über ihre Taten nur wenig nachzudenken. Da sich bis zu diesem Zeitpunkt bereits eine Beziehung zu den Figuren aufgebaut hat, wird man ihren Taten sehr viel mehr Bedeutung zumessen als es bei entfernten Persönlichkeiten der Fall wäre. Dies ergibt sich aus einem Unterschied zur Realität. Obwohl also der Film und seine Handlung fiktional sind, nimmt der Zuschauer die Figuren ungleich realer wahr.

„Als real eingeschätzte Gewalt wirkt auf die Rezipienten von Fernsehsendungen emotional wesentlich erregender als Gewalt, die als fiktiv wahrgenommen wird.“²⁶

²⁴ Larcher, G. (Ed.). (1998). *Visible violence: Sichtbare und verschleierte Gewalt im Film : Beiträge zum Symposium "Film and Modernity: Violence, Sacrifice and Religion"*, Graz 1997. Münster, Thaur: LIT; Druck- und Verlagshaus Thaur. S.85

²⁵ Taubin, A. (September). Foreign Affair: David Cronenberg Talks about His Strangely Intimate New Russian Maia Movie "Eastern Promises" and Snuff Films on the Internet. *Film Comment*, S. 53. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/1705920?accountid=14682>

²⁶ Kunczik, M. (1987). *Gewalt und Medien*. Köln: Böhlau. S.19

Cronenbergs Ästhetik bezieht den Zuschauer direkt in das Geschehen ein. Eine Distanzierung ist fast unmöglich und auch nicht erwünscht. In einem Interview mit Amy Taubin erläutert er seine Herangehensweise:

„Cronenberg explained that he prepared for the fight scenes by watching self-defense training films. He was most impressed by the intimacy of the violence- how it involves moving in on your opponent even if he has a gun. "I wanted to do that with the lens. If you use a 27mm, it means you're close. You get this intimacy with the person's face, but in the context of the background. Photojournalists these days use a lot of wide-angle because you have to be in the middle of the battle to get that shot. You know the camera was close. I wanted the audience to feel close enough to hit someone in the face. I wanted them to be right there and involved.“²⁷

Die Wahl der Kameralinse beeinflusst hier also nicht nur das filmische Bild selbst, sondern auch die Wahrnehmung des Zuschauers in Bezug auf die Darstellung der Gewalt. Die Nähe, der direkte Körperkontakt sind die für Cronenberg so faszinierenden Elemente. Diese Mentalität ist es auch, die den Kampf im Badehaus in *Eastern Promises* so spannend macht- es scheint beinahe so, als müsste der Kameramann jede Sekunde den Kämpfenden ausweichen. Da ein für den Zuschauer so definiertes Sichtfenster sicher Auswirkungen auf die Wahrnehmung und Reaktion seitens desselbigen hat, soll das im nächsten Kapitel untersucht werden.

Wahrnehmung und Reaktion

Oft wird Cronenberg als „Baron of Blood“ bezeichnet, als der Auteur, der das Wort zu Fleisch macht. In diesem Sinne wandelt er die einfachen Worte eines Drehbuchs zu einer Szene, in der das Publikum eigentlich wegschauen möchte, Cronenberg den Zuseher aber nicht lässt, es ihm nicht erlaubt, sich von der Handlung abzuwenden. *A History of Violence* als auch *Eastern Promises* unterscheiden sich insofern von den typischen Hollywood-Actionreißern, dass der Effekt des Zusehens kaum ein Gefühl der Freude auslösen kann, auch wenn die Handlungen des Protagonisten vielleicht sogar gerechtfertigt erscheinen mögen.

„The safety of cinema is only applicable when participants feel they are watching a film, a fictional representation of reality.“²⁸

²⁷ Amy Taubin. (2005). Model Citizens: Nothing is quite what it seems in *A History of Violence*, Cronenberg's subversive vision of Homeland Insecurity. *Film Comment*, S.28. Retrieved from <http://content.ebscohost.com/ContentServer.asp?T=P&P=AN&K=18165233&S=R&D=vth&EbscoContent=dGJyMMTo50Sep7U4zdnyOLCmr0yepVSSqi4SrGWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGptUiur7JLuePfgex44Dt6fIA>

²⁸ Hill, A. (op. 1997). *Shocking entertainment: Viewer responses to violent movies*. Luton: University of Luton Press S.97

Dieser kurze aber treffende Satz von Annette Hill beleuchtet, warum Cronenbergs Filme so anders wirken. Der Zuschauer fühlt sich nicht mehr distanziert von dem Geschehen auf der Leinwand. Die Eindrücke des Gesehenen wirken stärker und können nicht mehr abgetan werden als bildliche Manifestation einer geschriebenen Fantasie. Cronenberg kritisiert alles, was als augenscheinliche Realität erscheint, und lässt sich in seinem Erzählstil davon nicht abbringen. Die Definition der Normalität selbst wird angezweifelt und führt den Zuschauer auf einen neuen Weg zu denken und zu sehen.²⁹

Die Identitäten der Figuren definieren sich in jedem Moment neu, müssen sich in jedem Moment neu definieren, um überleben zu können. So wird auch vom Zuseher gefordert, seine Einstellung und Meinung zum Film neu zu bilden mit jeder Szene die sich vor seinen Augen abspielt. Jeder neue Film von Cronenberg ruft vielfältige Reaktionen hervor, die sich über alle Meinungsspektren hinweg ausdehnen. Eins bleibt den Kommentaren jedoch meist gemein: Ungewöhnlich, der Zerstörung des Fleisches und des Geistes gewidmet. Die Filme von Cronenberg werden also immer in einer ähnlichen Weise wahrgenommen, auch wenn sie vom Subjekt wenig miteinander gemeinsam haben. Das einzige Verbindungsglied zwischen den Handlungssträngen der beiden Filme stellen die Verbindungen zu jeweils irischen oder russischen Mafia dar. Es ist zu betonen, dass beide Filme nur eine geringe Anzahl expliziter Gewaltszenen haben, diese dafür aber gezielter eingesetzt sind.

„Die Direktheit, mit der die Kamera den Blick des Betrachters nachahmt, der mitten im Geschehen anwesend zu sein scheint, ist für den Regisseur ein wesentliches Mittel, den Zuschauer in den Sog der (gewalttätigen) Handlung hineinzuziehen, ja, ihn sogar durch die Unmittelbarkeit des Bildeindrucks zu terrorisieren.“³⁰

Barg bezieht sich hier zwar auf Kubrick, doch auch bei Cronenberg findet sich diese „Bildgewalt“ wieder. Der „Sog“ löst gleichermaßen das Gefühl der Mittäterschaft aus und bindet den Zuschauer an positiv gefühlte Wahrnehmung der Gewalt.

Die Unnatürlichkeit und das Faszinosum in *Crash* (1996) war die Verbindung von Maschine und Mensch, von etwas künstlichem zu etwas natürlichem. Dies sind wohl die Filme, die sich am ehesten der Realität zuwenden. Sie spielen in einer alltäglichen Welt, die sich nur vage der alternativen Lebenswege bewusst ist. Doch auch Cronenberg selbst ist sich der Andersartigkeit seiner Filme bewusst und nutzt diese:

„My desire always is to make a really complex textured film that you can see many

²⁹ Vgl.: J. Hoberman (2007, September 18). Film: Still Cronenberg. *The Village Voice*, S.69. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/2008377/13C9FEA750472B46423/35?accountid=14682>

³⁰ Barg, W., & Plöger, T. (1996). *Kino der Grausamkeit: Die Filme von: Sergio Leone, Stanley Kubrick, David Lynch, Martin Scorsese, Oliver Stone, Quentin Tarantino*. Frankfurt/M: B.J.F. S.37

times, that will stay with you.“³¹

Der Auftakt von *A History of Violence* ist eine der Sequenzen, die einem lange im Gedächtnis bleiben werden. Sie haben kaum etwas mit der eigentlichen Handlung des Films zu tun, zeigen nur die zwei Ganoven, wie sie auf einzigartige Weise aus ihrem Motel auschecken. Die Erwartung, die sich in der Sequenz aufbaut, ist es, für die Cronenberg berühmt ist. Der Umgang von außenstehenden Personen mit plötzlicher Gewalteinwirkung macht gerade *A History of Violence* und *Eastern Promises* so interessant für den Zuschauer. Die Unnatürlichkeit, die sich in das Leben beider Familien einschleicht und in direkter Verbindung zur Gewalt steht, löst ein übergreifendes Unwohlsein und Gefühl der Bedrohung aus. Während sowohl *A History of Violence* als auch *Eastern Promises* als Cronenbergs kommerziellere Filme bezeichnet wurden, kann doch kein Zweifel daran bestehen, dass sie in ihrer Wirkung gleichermaßen beeindruckend sind.

Ein großer Teil des Realismus eines Films hängt davon ab, inwiefern etwas als lebensnah eingestuft wird. Während die Situation der Hauptfigur in beiden Filmen keine gewöhnliche ist, kann die geschilderte Umgebungsrealität als realistisch bezeichnet werden. Durch das Setting in einer „normalen“ dem Zuschauer bekannten Welt, erübrigt sich zu erklären, dass diese Ausnahmesituationen nur für die Hauptfigur gelten. Es wird vom Zuschauer angenommen, dass eine fiktive aber mögliche Geschichte in unserer Welt erzählt wird. Somit werden auch die Gewaltszenen und die Gewalt darin als realistischer wahrgenommen. An der Existenz der Mafia als solcher zweifelt der Zuschauer nicht, da feststeht, dass es diese Art von organisiertem Verbrechen gibt. In beiden Filmen muss sich die Hauptfigur damit auseinandersetzen, unter diesen Bedingungen zu arbeiten, besonders wenn die Umstände zwischen Leben und Tod entscheiden können. Meist geht die ursprüngliche Gewalt aktiv von den Antagonisten der Geschichte aus und verlangt eine ebenso gewalttätige Reaktion um abgewendet zu werden oder sich besänftigt zu sehen. Der Zuschauer fühlt sich also mit dem Protagonisten in die Ecke gedrängt, erhält durch die Leinwand eine Handlungsaufforderung, der er sich kaum widersetzen kann. Häufig verursacht auch die gefühlte Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit einer Situation die Reaktion des Zuschauers. Der Protagonist „muss“ Gewalt anwenden, er wird in dieser Handlung unterstützt. Meist, weil die Antagonisten durch ungerechte Aktionen/Gewaltanwendungen dazu aufrufen. Immer wieder sieht sich der Zuschauer so im Zugzwang selbst entscheiden zu müssen, was er in dieser Situation tun würde und wie weit er gehen würde.

³¹ New Line Cinema (Producer). & David Cronenberg (Director). (2005). *A History of Violence: A History of Violence*. TC: 9.50-9.59

„Nach verbreiteter Auffassung erzeugt Fernsehen neben gewünschten Wirkungen auch "Streß". Der Zuschauer besitzt bei der Filmrezeption schon deshalb keine vollständige Kontrolle über Erregungs- und Aktivierungsverläufe, weil ihm das Prozedere der Rezeption durch den Programmablauf von außen "aufgezwungen" wird. Einerseits erhält das Filmerlebnis dadurch ein Gepräge "echter", widerständiger "Realitätserfahrung"; andererseits können Arousal-Zustände entstehen, die der Zuschauer als unangenehm empfindet.“³²

Dies erhält die Ambivalenz der Hauptfiguren, denn nicht jede Gewaltszene kann mit dem moralischen Siegel des Allgemeinwohls abgesegnet werden, wird somit noch deutlicher. Die Handlung als solche erfährt durch die gezeigte Gewalt eine Aufwertung, da sie den Scheideweg als Metapher sichtbar macht. Der Effekt besteht hier darin, dass der Zuschauer konstant auf sich selbst reflektiert. Gerade in *History of Violence*, wo ein Familienvater unerwartet in eine Gewaltspirale gezogen wird und auch seine Frau und Kinder davon betroffen sind, wird ein großes Potential zur Selbsteinschätzung, wenn nicht zur Identifizierung aufgeworfen. Die Metapher des Scheidewegs zwischen zwei Entscheidungen wird dadurch verbildlicht, da wir das Alter Ego des Protagonisten bis zu einem gewissen Punkt im Film nicht als real einschätzen können. In *Eastern Promises* muss sich die Hauptfigur wissentlich in eine lebensbedrohliche Situation begeben, um seinen Status in der Mafiagesellschaft zu verfestigen. Diese Transformation der Person durch Entscheidungen ist es, was die Figuren dem Zuschauer so nahe bringt und eine gewisse Identifikation ermöglicht. Cronenberg nimmt den Zuschauer in beiden Filmen an die Hand und zeigt ihnen, welche Konsequenzen der Wunsch nach Gewalt hat- ob gerechtfertigt oder nicht:

„I'm really just saying this is physical reality. I wanted the audience to feel the consequences of violence, and it's real nasty, it's grotesque. It's a pretty dispassionate approach: If you think this is good, and I'm agreeing with you that it is under these circumstances, here's what happens, though, and let's look at it.“³³

Das Herantreten an die Gewalt wird auch bei Slocum in Zusammenhang mit Walter Benjamin und Siegfried Kracauer erwähnt:

„In the tradition of Benjamin and Siegfried Kracauer, the shocks of modern life are ambivalent and double edged: as they empty out a consistency and tangibility once imputed to experience a vehicle of defamiliarization to make perception keener and awareness more aware.“³⁴

³² Grimm, Jürgen (1999): Fernsehgewalt. Zuwendungsattraktivität, Erregungsverläufe, sozialer Effekt ; zur Begründung und praktischen Anwendung eines kognitiv-physiologischen Ansatzes der Medienrezeptionsforschung am Beispiel von Gewaltdarstellungen. Opladen [u.a.]: Westdt. Verl. S. 165)

³³ Lim, Dennis (2005): The Way of the Gun: Blood Not-So-Simple: David Cronenberg Takes Aim at Off-Screen and Real-Life Violence. In: *The Village Voice* (50/38), S. 34. Online verfügbar unter <http://search.proquest.com/docview/2004210/abstract/13C9FEA750472B46423/16?accountid=14682>.

³⁴ Slocum, J. David (2001): Violence and American cinema. New York: Routledge. S.55

Eine gesteigerte Aufmerksamkeit und erhöhte Wahrnehmung ist gerade dann umso eindrucksvoller, wenn es im direkten Zusammenhang mit der Darstellung der Gewalt kommt. Cronenberg ist sich dieser Tatsache durchaus bewusst.

Seit jeher galt Cronenberg's Body-Horror als besonders schockierend, er nimmt keine Rücksicht auf Verluste und bleibt trotz vieler verschiedener Thematiken seinen Motiven als Auteur treu. Im Anschluss daran ist es interessant zu betrachten, inwiefern Cronenbergs Figuren eine Tendenz haben, sich selbst zu zerstören und sich hinterher erneuert wieder aufzubauen.

Selbstzerstörung und New Flesh bei Cronenberg

Die Verwandlung und Mutation des Körpers spielt bei Cronenberg seit jeher eine wichtige Rolle.

In gewisser Weise ändert sich das Selbstbild des Protagonisten immer auf zweierlei Art. Einmal wandelt sich die geistige Haltung und Einstellung und dann nochmal das körperliche Erscheinungsbild. Um diesen Prozess vollziehen zu können, muss jedoch zuerst eine gewisse Form der Selbstzerstörung stattfinden, um so den neuen Körper zu ermöglichen. In älteren Filmen Cronenbergs hat sich dies immer durch eine leibhaftige Veränderung des Körpers dargestellt, was durch die Zuordnung zum Science-Fiction Genre möglich wurde. So ist Jeff Goldblums Verwandlung in eine Fliege in *The Fly* nicht weiter ungewöhnlich, handelt es sich doch um einen ehrgeizigen Wissenschaftler, der seiner Erfindung auf die Sprünge helfen möchte. Die graduelle Wandlung und Verschmelzung zu einem neuen Wesen, das in seiner hybriden Form kaum lebensfähig ist, zeigt sich so auch später im sozialen Kontext von *A History of Violence* und *Eastern Promises*. Kurzzeitig wird die neue Form bzw. das neue Fleisch als vorteilhaft gegenüber dem Alten eingestuft, während noch beiderlei positive Eigenschaften überwiegen. Doch dauerhaft verstärkt sich die Mutation zu sehr, um den Körper funktionsfähig zu erhalten. So muss schlussendlich eine Entscheidung getroffen werden zwischen den Formen des Lebens und welche davon sich als annehmbar erweist.

In den noch abstrakteren Werken wie *Videodrome* zeigt sich, dass sich die Umwelt des Protagonisten auch immer auf seinen Körper auswirkt. Die organische Verschmelzung von Mensch und Maschine gerät bei Cronenberg immer wieder in den Vordergrund. So ist es nicht nur die Mutation, sondern auch die Verbindung mit etwas Neuem, das eine

Veränderung hervorrufen kann. Die Ähnlichkeiten zwischen *Videodrome* und *eXistenZ* sind dabei faszinierend. Während in *Videodrome* der Protagonist einem ständigen Verfall ausgesetzt ist, verbessern sich die Fähigkeiten des Spielers in *eXistenZ* nur. Das Spiel mit der Identität und dem damit verwobenen Leben ist eines von Cronenbergs Hauptthemen und lässt sich in jedem Film wiedererkennen. Nicht nur die Handlung bietet ein Spiel, auch die Figuren selbst spielen sich und ihre jeweilige Neuinterpretation. Jede Identität kann in einer Handlung nur Fiktion sein und so bietet es sich an, damit zu experimentieren. In den abstrakteren Filmen wie *Videodrome* oder *Naked Lunch* begeben sich die Figuren sogar auf eine Metaebene, die es erlaubt sich in ihr neu zu erfinden. So ist der Hang zur Selbstzerstörung und Neuerschaffung jeder Figur nicht weiter verwunderlich. Nur durch die Auslöschung einer Identität ist die vollkommene Übernahme einer anderen möglich. In *Videodrome* ist es jedoch für Max Renn am Ende nicht mehr möglich, seine Identität- weder alte noch neue- zu definieren. In *eXistenZ* wird von vorneherein klar gemacht, dass es sich um ein Spiel handelt, dessen Protagonisten mehr oder weniger sicher an ihren Spielkonsolen sitzen.

Die Figuren sehen sich immer wieder auf abstrakte Weise mit ihrer Sterblichkeit konfrontiert und machen es so für den Zuschauer äußerst unangenehm sich mit ihnen zu identifizieren. Die selbstzerstörerische Komponente lässt den Zuschauer auf viele Arten außen vor. Nicht nur die Phantastik der Handlung wird damit betont, auch die Tatsache, dass die Filme ihr Selbstbild erzählen und nicht für den Zuschauer erzählen, wird deutlich gemacht. Mehr und mehr zeigen sich die Protagonisten in Cronenbergs Filmen besessen von der Veränderung in ihrer Umwelt. Seth Brundle wird in *The Fly* vollkommen von seinem Experiment vereinnahmt, Max Renn verschmilzt in *Videodrome* mit seinem Fernseher und Allegra Geller kann ihren Körper in *eXistenZ* per Nabelschnur mit ihrem Gamepod verbinden. Diese Art der Verbindung ist bei Cronenberg meist etwas dauerhaftes, etwas das sich nicht leicht unterbrechen lässt. So sehen sich viele der Protagonisten gezwungen, einen schmerzhaften oder gar tödlichen Abtrennungsprozess zu durchstehen. Dennoch sind diese Erweiterungen ihres Selbst inzwischen so sehr ein Teil von ihnen geworden, dass dies mitunter nicht mehr möglich ist. Nicht nur ein, sondern sogar zweimal muss Max Renn Selbstmord begehen, um dem Einfluss seines neuen Ichs zu entkommen.

Ebenso ist der Tod in *Crash* beinahe vorweggenommen: Der durch einen Autounfall behinderte James Ballard muss einsehen, dass das kalte Metall der Maschine, die ihn beinahe getötet hätte, nun im zweiten Anlauf sein Leben verbessern kann. Die Bereitschaft zur Selbstaufgabe ist es, was sich in diesem Motiv Cronenbergs so sehr von anderen Filmen

unterscheidet. Damit wird eine weitere Tendenz Cronenbergs fortgeführt: So wie es durchaus möglich ist, dass seine Protagonisten in den Tod gehen, so sehr ist es möglich, dass die Handlung zum Ende hin im Nichts verläuft oder nicht abgeschlossen wird.

„Ebenso widersetzt sich Cronenberg durch seine Absage an das 'geschlossene Ende' (dem 'happy ending') nicht nur der Auflösung der im Film etablierten Konflikte und der Klärung von Widersprüchen, sondern verweigert sich darüber hinaus den klassischen Konstrukten und Strukturen von Drehbüchern.“³⁵

Diese Verweigerung der Norm macht es noch wirksamer, die Figuren einen selbstzerstörerischen Pfad gehen zu lassen. Es wird damit umso wahrscheinlicher, dass das Ende des Films unerwartet die Wandlung des Protagonisten abschließt. Das Publikum mag für diesen Abschluss der Wandlung noch nicht bereit sein, doch Cronenberg beendet seine Filme gerne mit einer offenen Tür, ohne mit der Kamera hindurchzugehen.

Doch nicht nur die Wandlung des Körpers, auch des Charakters oder der Geisteshaltung sind typisch für Cronenberg. Nicht nur der Zuschauer, auch der Protagonist selbst erhält während des Films Informationen über sich, die ihm vorher nicht zugänglich waren.

In den hier besprochenen Filmen ist es vor allem die eigenen Identität und die Infragestellung der Selbstdefinition, die in den Fokus der Aufmerksamkeit gelegt wird.

„Many of the peaks of philosophical thought revolve around the impossible duality of mind and body. Whether the mind aspect is expressed as soul or spirit, it's still the old Cartesian absolute split between the two. There seems to be a point at which they should fuse and it should be apparent to everyone. But it's not. It really isn't. The basis of horror- and difficulty in life in general- is that we cannot comprehend how we can die. Why should a healthy mind die, just because the body is not healthy? How can a man die a complete physical wreck, when his mind is absolutely sharp and clear? There seems to be something wrong with that. It's very easy to see why many philosophers detach the mind from the body and say, "The answer is that after the body dies the mind continues to work somehow." But I don't believe that. All cultures try to come some kind of accord with this reality. But I don't think anybody's really successfully done it to the extent that men walk around completely integrated.“³⁶

Diese dauernde, vom Tod ausgehende Gefahr macht Cronenbergs Figuren so real und authentisch in ihren Handlungen.

„By directly addressing the practical problems of personal identity, *A History of Violence* and *Eastern Promises* expand the range of philosophical reflections on

³⁵ Dreibrodt, T. J. (2000). *Lang lebe das neue Fleisch: Die Filme von David Cronenberg : von Shivers bis eXistenZ* (2. Aufl). Bochum [Germany]: Paragon. S.61

³⁶ Cronenberg, D., & Rodley, C. (1993). *Cronenberg on Cronenberg* (Rev. ed). London, Boston: Faber and Faber. S.79

the self that are explored in Cronenberg's films."³⁷

Auf Dauer lässt sich der Körper nicht vom Geist trennen und so müssen auch Persönlichkeitsänderungen teils physisch vollzogen werden.

³⁷ Riches, S. (op. 2012). *The philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky. S.125

Persönlichkeitsänderung und Selbst-Täuschung

Tom Stall muss sein Alter Ego zweimal töten, durchlebt dabei auch eine Transformation, in der er Teile seines alten Ichs wieder akzeptieren muss. Das „alte“ und das „neue“ Fleisch vereinigen sich hier, ohne dass Cronenberg diesen Konflikt visuell darstellt. Es bleibt den Familienmitgliedern des Protagonisten überlassen, diese neuen Aspekte zu akzeptieren, obwohl sie sie nicht sehen können. Ebenso infizieren die Kriminellen die nach Millbrook kommen, die scheinbar friedlichen Atmosphäre der Kleinstadt. (Ein Heldenvakuum wird geschaffen das nur durch Tom Stall gefüllt werden kann). Es scheint, als wäre diese Infizierung beinahe physisch greifbar. Sobald die beiden Gangster Leland und Billy Toms Diner betreten, wird die Stimmung ungemütlich- besonders da das Lokal eigentlich schon geschlossen hat. Toms Kooperation wird dadurch unterbrochen, dass der jüngere der beiden sich an Toms Kellnerin vergreift, indem er seine Hand an ihrer Bluse abwischt und dann daran riecht. Er überschreitet in dem Moment nicht nur die Grenze der Privatsphäre eines Menschen, sondern auch die Grenze dessen, was im sozialen Umgang zu erwarten ist. Es wirkt ungleich schlimmer, als wenn er die Kellnerin geschlagen hätte; ist sein Verhalten doch so unnatürlich. Erst dann geht Tom zu Gegenmaßnahmen über, indem er die gläserne Kaffeekanne als Waffe verwendet und gleichermaßen die Ablenkung, um Leland seine Waffe zu entwenden und auf Billy zu richten.

In dieser Sekunde wandelt sich Toms Wesen zurück zu dem, wer er vorher gewesen ist. Die Jahre harter Arbeit sich eine neue Identität aufzubauen, um letztlich die alte Persönlichkeit zurückzulassen, verschwindet hinter der Notwendigkeit des Überlebenswillens.

Toms Sohn Jack ist beeindruckt und fasziniert von dieser neuen Präsentation von Konfliktlösung. Er adaptiert das Verhalten seines Vaters – und damit das der Kriminellen- und wendet es auf seinen Peiniger in der Schule an, der ihn vorher gemobbt hatte. Tom's Weg der Selbstverteidigung aber damit auch Selbstjustiz ruft in seinem Sohn eine ähnliche Tendenz zur Gewalt hervor. Ebenso wie bei seinem Vater vertauschen sich dadurch Opfer- und Täterrolle. Während Tom aber gegen richtige Kriminelle kämpft, fokussiert sich Jack nur auf einen Mitschüler. Die Konsequenzen daraus zeigen sich, als die Eltern des Jungen Jack verklagen wollen. Cronenberg deutet damit darauf hin wie eine klassische „History of Violence“ bei einem Jugendlichen beginnen könnte.

Exkurs zur Definition des Begriffs „(a) History of Violence“:

Eine ungefähre Übersetzung dieser Redewendung wäre „Eine Geschichte der Gewalt“. Da es denselben Ausdruck im deutschen Sprachgebrauch nicht gibt, wurde der Titel wohl im Original gehalten. Das amerikanische Justizsystem bezeichnet mit dem Begriff „History of Violence“ solche Straftäter die wiederholt Gewaltbasierte Verbrechen begehen und deshalb bereits öfter festgenommen wurden.

Der Titel als solches ist somit doppeldeutig: Er könnte andeuten, dass der Protagonist Tom Stall in seinem früheren Leben als jemand mit einer „History of Violence“ bekannt war und diese ihn nun einholt. Oder aber die ganze Handlung und ihre Entwicklung als solche könnte mit „A History of Violence“ bezeichnet sein.

Der Titel kam ursprünglich von der Graphic Novel Vorlage von John Wagner und Vince Locke. Cronenberg hat den Titel für den Film übernommen, auch wenn die Handlung bis auf den Anfang stark abweicht.

Auch Tom hat kein Verständnis für Jacks Ausbruch, obwohl Jack ihm später gerade deswegen im Kampf gegen Fogarty behilflich sein kann. Das Jack für das Zurückschlagen gegen den Tyrann bestraft wird, zeigt die inne liegende Ironie, die Cronenberg anwendet.

Wilson spricht hier von einer unsichtbaren Grenze, deren Linie nie genau definiert wird:

“When Jack acts to assert himself, in exactly the way that Tom has done, he is punished. Thus the decidedly ambiguous presence of violence in society is brought into relief: Tom’s use of violence to defend himself, his business and his staff and customers is justified (even if his expertise draws attention to his actions), while Jack’s decision to meet the bully’s latest attack with some violence of his own oversteps a boundary that was (and is) never clear to begin with.”³⁸

Doch auch Joeys Existenz lässt sich ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr negieren:

„But when Jack asks his father, "What if you’re right?" this triggers Joey Cusacks’s full emergence. From the viewers’ perspective, we have been watching Tom, looking down, deep in thought, but we are now faced with Joey, who looks up and says without hesitation and with a cold, flat conviction, "Then we deal with it." Joey cocks his gun, Jack gulps and looks intimidated, clearly shocked by his father.”³⁹

Obwohl Tom sich von seinem „neuen Fleisch“ bzw. seinem Alter Ego nicht trennen kann, begibt er sich auf den Weg, um seinen Bruder und Mafiaboss Richie endgültig zu besiegen. Er strebt damit zumindest teilweise eine symbolische Selbstzerstörung an. Wie die meisten

³⁸ Wilson, S. (2011). *The politics of insects: David Cronenberg's cinema of confrontation*. New York: Continuum. S.206

³⁹ Riches, S. (op. 2012). *The philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky. S.91-92

von Cronenbergs Figuren begibt er sich bewusst auf diesen Pfad. Die Rückkehr zum Ursprungszustand ist damit nicht mehr möglich (im Gegensatz zu *Eastern Promises*, wo das nie beabsichtigt war). Die Positionierung der Mafia als „Familie“ dient als Kontrapunkt gegen die Definition von Familie im klassischen Sinn. Tom wählt eindeutig sein neues Leben und neue Familie über sein altes. Die Abweichung von gewalttätigen Handlungen hat es Tom ermöglicht, nicht wieder in alte Muster zu verfallen. Die Auseinandersetzung mit den Gangstern zwingt ihn dazu, auf sein altes Leben „zuzugreifen“.

„Tom’s Dilemma- he must act violently to prevent violence, but in so doing reveals himself to be more familiar with violence than he ‘should’ be - is resolved utterly with the heretical underside to the dominant hegemoic structure, the world of organized crime that Joey has, for whatever reason, escaped from and, in escaping, has become Tom.“⁴⁰

Erst durch die räumliche Trennung war eine vollständige Loslösung von der Identität Joey Cusacks möglich. Je mehr er sich wieder auf Philadelphia zubewegt, desto mehr kommt Joey wieder zum Vorschein.

Ein ähnlicher Ansatz lässt sich auch in *Eastern Promises* erkennen. Nikolai hat ebenfalls ein Alter Ego, auch wenn seines wesentlich enger mit seinem wahren Ich verbunden ist. Im Film durchläuft er mehrere Initiationsriten seitens der Mafia Familie, mit der er zusammen arbeitet. Diese Übergänge von altem zu neuem Fleisch sind meist durch körperliche Veränderung bzw. Verletzung gekennzeichnet. Deutlich wird das in der Badeshausszene, in der sich Nikolai nackt seinen Gegnern stellen muss, um wortwörtlich seine Haut zu retten. Dass seine Haut zusätzlich durch viele Tätowierungen gekennzeichnet ist und seine Zugehörigkeit zu der Mafia Familie somit in seine Haut eingepägt ist, unterstreicht diese Bedeutungsebene zusätzlich. In einem Interview bestätigt Cronenberg die Bedeutung der Tattoos:

“Like most of your movies, this one pivots on the question of identity. Viggo Mortensen’s character, Nikolai, has his identity literally written on his body in the form of the tattoos he got in a Russian prison. Viggo does incredible research on his own. When we started, he sent me this two-volume book, *Russian Criminal Tattoos*. And a friend of his, Alix Lambert, had done a documentary about Russian prison tattoos called *The Mark of Cain*. So they became the focus of our intense rewriting. Steve Knight had alluded to tattoos, but in the rewrites we brought that forward, and it gave the story a real visual and metaphorical center. And then there’s such a wealth of books about modern Russia and the disaster it is in so many ways. All of those things were fed into our

⁴⁰ Wilson, S. (2011). *The politics of insects: David Cronenberg’s cinema of confrontation*. New York: Continuum. S.205-206

production.“⁴¹

Auch Drehbuchautor Stephen Knight war fasziniert von den Möglichkeiten, die die Tattoos boten. Als interne Sprache der Vory v Zakone legitimisiert ein Tattoo den gesamten Werdegang eines Mitglieds. In einem Interview mit David Cronenberg kommt die Signifikanz der Tattoos durch den ganzen Film hindurch zur Sprache:

“EL: Did his (Stephen Knight) script come to you fully researched?

DC: No, Steve's research was totally shoddy! Like most screenwriters he knows that if he did all the background work he'd produce an 800-page script - and he wouldn't get paid by the page. So it was all broad strokes. An example is the tattooing of the gang initiates - he alluded to it but he hadn't looked into it. Then when we did, he got very excited because he realised it would become the film's central metaphor.”⁴²

Während die Protagonistin Anna der Figur Nikolai anfangs skeptisch gegenüber steht, entwickelt sich ein vorsichtiges Vertrauen zwischen den beiden. Der Zuschauer erfährt abseits der Haupthandlung davon, dass Nikolai ein Undercoveragent des FSB ist und Anna sich somit nicht in dem geheimnisvollen Fahrer geirrt hat. Auch hier bekommt das neue Fleisch einen Auftritt insofern, als das Nikolai stets die Maske des „Anderen“ aufrecht erhalten muss, um vollends in die Ränge der Mafia aufgenommen zu werden. Durch die Verletzungen der Angreifer sowie die Tätowierung wird seine Haut verändert und auch er selbst vollzieht den Wandel vom Fahrer und Vertrauten zur rechten Hand des Anführers. Während sein Körper vorher der Gewalt und Willkür der anderen unterliegt, ist er danach im Bezug auf Selbstbestimmung auf einer neuen Stufe.⁴³ Nikolais im dunklen gelassene Vergangenheit wird nur während der Tattoo Sequenz von den Anführern der Gangster angedeutet. Es scheint als hätte er viele Jahre in russischen Gefängnissen verbracht und er beschließt seine Beschreibung davon mit „I died then“. Seine Tätowierungen haben ihm eine neue Identität erschaffen, die sich von der ursprünglichen Person abgrenzt.⁴⁴ Hier ist der Begriff „Neues Fleisch,“ direkt anwendbar, da die Zeichnung/ Tätowierung der Haut tatsächlich neues Fleisch ist. Doch nicht nur das. In der Welt der Mafia ist die Zeichnung

⁴¹ Taubin, Amy (September): Foreign Affair: David Cronenberg Talks about His Strangely Intimate New Russian Maia Movie "Eastern Promises" and Snuff Films on the Internet. In: *Film Comment* 2007, September (43/5), S. 52–55. Online verfügbar unter <http://search.proquest.com/docview/1705920?accountid=14682>, zuletzt geprüft am 05.03.2013.

⁴² Lawrenson, E. (2007). *Written on the Body. Sight and Sound*, S.17. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/1836859?accountid=14682>

⁴³ Vgl. Riches, S. (op. 2012). *The philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky. S. 28

⁴⁴ Vgl. Riches, S. (op. 2012). *The philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky. S. 28

zusätzlich ein Abzeichen der Integrität und Zugehörigkeit, das er weder vergessen noch verleugnen kann. Sein Aufstieg auf den Platz des Nachfolgers ist daher nicht ungewöhnlich, hatte Kirill sich doch bereits vorher als ungeeignet erwiesen.

Wandlung und New Flesh

Die inneren und äußeren Begebenheiten der Figuren führen meist zu einer tiefgreifenden Wandlung sowohl im körperlichen als auch im psychischen. Teile aus dem alten und dem neuen verbinden sich und bilden eine neue Einheit. Der vormals so geheimnisvoll erscheinende Nikolai hat nun eine noch schwerere Bürde zu tragen. Nicht nur muss er sein Cover als Agent von Interpol aufrecht erhalten, auch die Verantwortung für Kirill sowie den Londoner Mafiastandort fällt ihm zu. Eine Beziehung zu Anna ist nicht möglich, ohne den Erfolg seiner Mission zu kompromittieren. Obwohl er also das Baby Christine gerettet hat und er erfolgreich die *Vory* infiltriert hat, ist es ihm nicht vergönnt seinen eigenen Zielen nachzugehen.⁴⁵ Bis zu einem gewissen Grad wird der Gerechtigkeit Genüge getan, doch das Ausbleiben von persönlicher Erfüllung ist typisch für Cronenberg und lässt den Zuschauer in Gedanken zurück. Sein neues Gewand als rechte Hand des Mafia Bosses zeigt sich nicht nur durch die tätowierten Sterne, sondern auch durch das immer wieder gezeigte Gebetsband, das Nikolai durch seine Finger gleiten lässt. Im "Making Of" der DVD⁴⁶ wird erläutert, dass Gefangene in Russlands Gefängnissen oft Gebetsbänder aus zusammengesmolzenem Plastik verwenden. Dieses Band benutzt er häufig, um Wartezeiten zu überbrücken. Auch als er Tatianas Tagebuch liest, hält er das Band in den Händen. In gewisser Weise zeigt sich damit auch die Einsamkeit, die durch sein Dasein zwischen zwei Existenzen einhergeht. Diese erzwungene Isolation geht mit dem Leitthema der wechselnden Identität einher und ist eine in gewisser Form selbstaufgelegte Strafe für seine früheren Verbrechen. Ähnlich wie Tatiana hat er nach einer besseren Welt gesucht und sieht sich nun gezwungen, die Situation zum Wohle aller weiterzuführen. Im Gegensatz zu Tom/Joey, der sich aus seiner Vergangenheit befreien kann und dessen „zivilisierte“ Seite gewinnt, entwickelt es sich bei Nikolai in die entgegengesetzte Richtung.

„Nikolai's necessary initial subterfuge seems to have transitioned into a genuine

⁴⁵Vgl. Riches, S. (op. 2012). *The philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky. S.25-26

⁴⁶ David Cronenberg: Tödliche Versprechen. Originaltitel: Eastern Promises. Mit Naomi Watts Vincent Cassel Viggo Mortensen. Tobis, 97 min.

identity change that inverts Tom Stall's transition. Whereas we watch Tom pushed into facing his real self, Nikolai's real identity gets absorbed in the creation of his cover character- just as Joey must have become Tom."⁴⁷

Simon Riches spricht hier die Zwiegespaltenheit der Cronenberg'schen Charaktere an. Besonders bei *Eastern Promises* und *History of Violence* liegt beiden Figuren die Motivation zu Grunde, ihre wahre Identität zu verbergen um in ihrem Gesellschaftskreis bestehen zu können. Inwiefern sie dabei ihre Identitäten auch vor sich selbst verbergen, ist nicht genau abzumessen. Beide Figuren, Tom/Joey und Nikolai, lösen die Situation indem sie den Verantwortlichen umbringen bzw. die direkte menschliche Verbindung zu ihrer Vergangenheit auslöschen. Cronenberg unterstützt die Annahme des Zuschauers, dass die Charaktere sich selbst belügen bzw. mental instabil sind, indem er Gespräche über die Identität und das Sein in Krankenhäusern stattfinden lässt, nachdem es auf Grund der zweifelhaften Identität zu Auseinandersetzungen für die Figuren gekommen ist.⁴⁸ Einen Fokus auf die Verwundbarkeit des menschlichen Körpers zu setzen, indem er deutlich zeigt, dass ein Kampf einen Krankenhausaufenthalt zur Folge hat, unterstreicht die Realität der Gewalt in diesen Szenen. Cronenbergs Faszination für Krankheiten und offene Wunden am menschlichen Körper kommen hier aber ebenso zum Tragen.

In Tom/Joey's Situation erholt er sich gerade von der Konfrontation mit Fogarty, als Edie ihn darauf anspricht ob er schizoid ist. Ebenso wie bei Nikolai's Entwicklung der Tattoos und Zugang zu den inneren Kreisen dauerte es auch für Tom drei Jahre, bis er endgültig zu seiner neuen Person geworden ist. Doch auch hier wird klar, dass nur extreme Situationen dazu führen, dass ein „Persönlichkeitswechsel“ stattfindet. Nikolai trifft sich erst mit seinem Superintendent von der Polizei, nachdem er bei dem Kampf im Badehaus schwer verwundet wurde. Beim Treffen der beiden auf der Feuertreppe des Krankenhauses enthüllt Nikolai die Sterne der Vory v Zakone erst, als der Superintendent ihm anbietet, den Undercoverauftrag aufzugeben, da er zu gefährlich ist. Nikolai erläutert, dass es schade wäre, die Sterne zu „verschwenden“ und deutet damit an, dass er sich darauf gefreut hatte, deren Macht zumindest kurzzeitig ausnutzen zu können. Die Bedeutung der Sterne wird noch weiter vertieft, als Nikolai nun seinem Chef aufträgt, den Missionsleitern mitzuteilen, dass er „Sterne über Nikolai's Herzen gesehen habe“. Dies deutet weiter daraufhin, dass Nikolai sich in sein neues Leben eingefunden hat. Nur noch einmal sehen wir ihn aus der Rolle fallen, als

⁴⁷Riches, S. (op. 2012). *The philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky. S.109

⁴⁸ Vgl. Riches, S. (op. 2012). *The philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky. S.131

er Anna das Baby Christine übergibt. Doch auch hier ist es nur eine Andeutung, um Kirill nicht misstrauisch zu machen. Die Tagline von *Eastern Promises* „Every sin leaves a mark“ scheint diese Annahme zu unterstreichen.

Diese Doppelnaturen sind für Cronenberg als Auteur typisch und finden sich in vielen seiner Filme wieder. Seien es nun die Mantle-Zwillinge, die sogar physisch doppelt existieren oder Max Renn, der bereits zu Beginn seine zweite Persona verinnerlicht hat. Solche Identitätskrisen bieten auch dem Zuschauer ein zum Denken anregendes Potential. Die nur langsame Auflösung des „wahren“ Charakters sowie die Tatsache, dass eine menschliche Persönlichkeit nie genau bestimmt werden kann, löst eine dauerhafte tief verankerte Verunsicherung aus.

Macht und Ohnmacht Verhältnisse

Im Zusammenhang mit einer Definition von Gewalt muss es immer einen Ansatz zum Verhältnis von Macht und Ohnmacht in den gezeigten Beziehungen geben. Ein Gewaltakt entsteht nicht ohne ein Ungleichgewicht in einem Machtverhältnis. Diese leichten Nuancen und Verschiebungen in gewohnten Strukturen haben einen großen Fokus in Cronenbergs Arbeit. Eine Entwicklung der Charaktere durch die verschiedenen Machtstadien wird stets eine Veränderung zeigen und somit die Handlung von den Figuren geführt vorantreiben. Gewalt wird ermöglicht durch diese Form von Macht und Ohnmacht- eine Abhängigkeit oder Unterlegenheit dem jeweils anderen gegenüber können dabei ausschlaggebend sein. Diese Ungleichheit kann durch vieles definiert sein- Geld, Familie, soziale Stellung. Doch jeder dieser Anteile kann durch die bloße Möglichkeit auf Gewalt übertroffen werden. Die Betonung darauf wird bei Cronenberg evident: Die Antagonisten mögen viele Vorteile haben; der größte jedoch ist mit Sicherheit eine Ausstrahlung der Gewalt um sie herum. Die Ausübung dieser Gewalt und Macht ist dabei hypothetisch. Dennoch ist der Zuschauer nicht überrascht, wenn sie schließlich auftaucht. Eine Andeutung dieses Ungleichgewichts ist immer spürbar und macht Cronenbergs Filme mitunter so schwer verdaulich. Die Macht des Antagonisten ist zwar nicht sichtbar, aber fast greifbar. Einige dieser Szenen sollen im Folgenden untersucht werden.

A History of Violence

Jack und der Tyrann

Tom Stalls Sohn Jack wird durch dessen plötzliche „Heldentat“ motiviert, seinem Leben eine neue Richtung zu geben. Nach Monate-, vielleicht jahrelanger Peinigung durch einen Klassenkameraden beschließt er, der Folter ein Ende zu machen: Er prügelt den Jungen krankenhausreif.⁴⁹

„Die Grenze zwischen Machtausübung und Gewaltanwendung ist in situativen Machtverhältnissen oft schwer zu ziehen. Das situativen Machtverhältnissen inhärente **Gewaltpotential** umfasst ausschließlich **personale Formen**, also direkte und indirekte physische und psychische Gewaltanwendung in unmittelbaren interpersonellen Beziehungen.“⁵⁰

Was sich in diesen Szenen abspielt, ist eine genaue Widergabe von personaler Gewalt. Die Tatsache, dass Jack wiederholt geärgert und verletzt wird, ohne dass er dagegen vorgeht noch eine höhere Instanz sich seiner annimmt. Die Gewalt geht von seinem Schulkollegen aus, es scheint keinen Ausweg zu geben aus der Situation. Nicht nur Jack ist in diesem Fall von der ihn umgebenden Ohnmacht geplagt, auch das Schulsystem selbst hat Ausschreitungen dieser Art anscheinend nichts entgegen zu setzen oder will sie nicht bemerken. Der Tyrann ist geschützt durch seine Freunde, seine Beliebtheit und das sichere Wissen, dass sich dieses Machtverhältnis bis zum Ende der Schulzeit nicht ändern wird. Dennoch kann die Gewalt auch von der benachteiligten Partei ausgehen. Jack zeigt sich in seinen Szenen nicht aggressiv, aber beeindruckt von den Taten, mit denen sein Vater sich selbst und seine Mitarbeiter verteidigt hat. Jack sieht darin eine Aufforderung und als seine Freundin durch die Tyrannen belästigt wird, sieht er es als Selbstverteidigung und Notwehr an, sie mit Gewalt zu verteidigen. Das Machtverhältnis kippt insofern, als dass es nie eine Frage der physischen Stärke war, sondern eine Frage des umgebenden Sozialsystems. Der große Unterschied zu den Handlungen von Tom besteht allerdings darin, dass es im Diner eine Frage von Leben und Tod ist. Die Gangster waren bewaffnet und in der Mehrzahl. Jack jedoch sah sich zu dem Zeitpunkt seines Ausbruchs nur unbewaffneten Gegnern gegenüber und die Eskalation bis hin zum Todesfall erschien unwahrscheinlich. Das System greift erst im Nachhinein ein. Erst als Jacks Gegner zum Opfer geworden ist, bemüht sich sowohl das Schul- als auch das Rechtssystem in das Verhältnis einzugreifen. Interessant dabei ist, dass

⁴⁹ New Line Cinema (Producer). & David Cronenberg (Director). (2005). *A History of Violence: A History of Violence*. 0:46:00-0:48:00

⁵⁰ Theunert, H. (1987). *Gewalt in den Medien, Gewalt in der Realität: Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln*. Opladen: Leske Verlag + Budrich. S.46

nicht mehr betrachtet wird, durch welche Aktionen es dazu gekommen ist. So befindet Jack sich plötzlich auf der Täterseite- ohne dabei die Macht behalten zu haben. Grundsätzlich werden die Täter als die dargestellt, die auf lange Sicht kein positives Ergebnis verbuchen können. Doch wenn sich eine Hauptfigur auf dasselbe Niveau begibt, so erwartet der Zuschauer meist ein Abkehren von den normativen Regeln der Gesellschaft. Hier wird jedoch betont, dass dies nicht möglich ist und der Weg der Gewalt letztendlich in einer weiteren Ohnmachtsphase enden wird. So wird auch angedeutet, wie es für einen normalen High-School Schüler zu einer „History of Violence“ im Sinne eines Vorstrafenregisters kommen kann. Die Verschiebung erfolgt also nur kurzfristig und wird von allen als negativ angesehen. Grundsätzlich geht dies mit der allgemeinen Annahme einher, dass Gewalt vermieden werden sollte. Zuvor hatte sich Jack aus den bedrohlichen Situationen durch Rhetorik „herausreden“ können. In einer Szene zu Beginn des Films besiegt Jack den Tyrann im Baseball und wird in der Umkleidekabine vom ihm konfrontiert. Die aggressive Stimmung kann er durch Geplänkel und Versicherung des „Alpha-Status“ des Tyrannen zwar abschwächen, doch interessant zu beobachten ist hier die Aussage:

„What would be the point? I mean, you win! You win! You’ve established your alpha-male standing, you’ve established my unworthiness...but doing violence to me just seems pointless and cruel...don’t you think?“⁵¹

Jack betont hier genau das Gegenteil dessen, wozu der Film letztendlich führt. Die Handlungen seines Vaters im Diner spornen auch ihn zu einer aggressiveren Vorgehensweise an, obwohl er davor mit Worten statt mit Taten kämpft.

Eddie, Tom und Joey

Dieses Macht/Ohnmacht-Verhältnis spiegelt sich auch in Eddie’s Beziehung zu Tom/Joey wider. Fühlt sie sich bei Fogartys erscheinen machtlos, so wandelt sich dieser Aspekt zu Gunsten einer Kampfansage sowohl gegen die Gangster als auch gegen Joey. Besonders im direkten Vergleich der beiden Sexszenen zeigt sich deutlich, wie sehr sich beide Charaktere geändert haben und ganz anders nach dem fragen, was sie wollen:

Erste Szene: verspielte Grundstimmung/ Cheerleader Rollenspiel

Eddie überrascht in dieser Szene Tom damit, dass sie ihr Cheerleader Kostüm aus Schulzeiten trägt. Da sich die beiden zu der Zeit noch nicht kannten, ist der Anblick für Tom etwas neues und er ist freudig überrascht. Die darauf folgende Szene ist sehr liebevoll und zeigt, dass das Ehepaar trotz längerer Ehedauer noch daran interessiert ist, sich auf neue Arten kennenzulernen. Genau wie Eddie wissen wir als Zuschauer noch nichts von Tom/Joey

⁵¹ Line Cinema (Producer). & David Cronenberg (Director). (2005). *A History of Violence: A History of Violence* 0:12:25-0:13:00

Vergangenheit und sehen die Szene aus dem Unterhaltungsaspekt.

Im völligen Kontrast dazu steht die zweite Sexszene, die aus einem Streit heraus stattfindet.

Zweite Szene: aggressive Grundstimmung/ Identitätskrise

Eddie wirft Tom vor, ihn nicht mehr wiederzuerkennen. Kurz zuvor hat sie den Sheriff angelogen, um Tom zu schützen. Ihre Loyalität liegt noch bei Tom, doch innerlich zweifelt sie an ihm. Aus diesem Streit entsteht ein Kuss, den Eddie nicht erwidert. Als sie daraufhin ins zweite Stockwerk gehen möchte, hält Tom/Joey sie an den Beinen fest und zwingt sie, sich ihm zuzuwenden. Während Eddie sich anfangs dagegen wehrt, und Tom kurz zurückschreckt, ergreift sie plötzlich selbst die Initiative. Es folgt ein schneller, verzweifelt wirkender sexueller Akt der sich auf den Treppen des Hauses abspielt.

In der ersten Szene sind sich die beiden Figuren ihrer Selbst und der Beziehung zum jeweils anderen vollkommen sicher. Es gibt keine Zurückhaltung oder Disharmonie. Im Laufe des Films erweist sich dann, dass sie sich ihrer selbst nicht so sicher sein können. Eddie beginnt an ihrem Wissen über Tom zu zweifeln und auch an der Sicherheit ihrer Beziehung zu ihm. Diese Identitätskrise verfolgt nicht nur ihn, sondern in großem Ausmaß auch Eddie und den Rest der Familie. In der ersten Szene war sie sich ihrer sexuellen Macht über Tom bewusst, nutzte diese aber nur im verspielten Rahmen aus. In der zweiten Szene kämpft sie mit ihrem Standpunkt zu den Geschehnissen und fragt sich, welche Gefühle sie für diesen neuen Teil ihres Mannes hat. Als ihr bewusst wird, dass es tatsächlich eine zweite Identität hinter der Fassade gibt, ist sie zuerst schockiert, dann jedoch fasziniert.

Ihr vorheriges Unwissen, welches wieder die Ohnmacht unterstreicht, wird aufgelöst und verwandelt sich in ein Wissen, mit dem sie alle Gewalt und Macht über Tom/Joey hat. Als Tom/Joey versucht diese Macht zurückzuerobern, verweist sie ihn in seine Schranken, um ihm dann dennoch die Erlaubnis zur Intimität zu geben. Sie beweist damit ihre Macht, aber verdeutlicht auch, dass sie zu dieser neuen Version ihres Mannes stehen wird. Eddie und Tom gehen also von einem gleichberechtigten Machtverhältnis zu einem Ungleichgewicht, um sich dann wieder auf dieselbe Ebene zu begeben. In dieser neuen Ebene sind beide sehr machtvoll, mit einer Betonung auf ihrer Seite.

Tom und Fogarty

Obwohl Joey sein Leben in Philadelphia schon lange hinter sich gelassen hat, sinnt Fogarty noch immer nach Rache. Sowohl Fogarty als auch Richie sind sich ihrer Sache sehr sicher. Obwohl Fogarty aus eigenem Antrieb mit seinen Schergen nach Millbrook gekommen ist, ist

klar, dass dahinter die alles überschattende Macht von Richie liegt. Fogarty sieht sich insofern im Vorteil, als dass er dauernd Toms Identität gefährden kann und damit dessen Leben in Millbrook. Er geht sogar soweit, Edie in einem Schuhgeschäft zu bedrohen und sie selbst gegen Tom aufzuwiegeln. Die Auseinandersetzung mit Fogarty endet beinahe tödlich- Fogartys Macht über Tom bleibt bis zum letzten Moment ungebrochen, da dieser sich selbst und seine Vergangenheit preisgeben, müsste um ihm entgegen zu treten. Letztendlich bleibt Tom nichts anderes übrig: Durch die Verwandlung erlangt er gleichermaßen seine „Macht“ als überlegener Gegner wieder zurück. Nichtsdestotrotz wäre es Tom/Joey nicht gelungen, Fogarty zu besiegen hätte, Jack ihm nicht dabei geholfen. Trotz Jacks Bestrafung durch das Gesetz und die Gesellschaft, war es ihm wohl nur durch seinen vorherigen Ausbruch sowie die Tatsache, dass er kurz vorher von Fogarty entführt wurde möglich, seinem Vater in dieser Situation beizustehen. Die Macht über die Situation durch Waffengewalt an sich zu reißen, wäre vor seiner Auseinandersetzung kaum denkbar gewesen.

Eastern Promises

Nikolai und Kirill

In *Eastern Promises* spiegelt sich die Verlagerung dieser Verhältnisse sehr subtil in der Beziehung zwischen Nikolai und Kirill wieder. Als Sohn von Semyon, dem Mafiaoberhaupt in London, ist Kirill gegenüber Nikolai als einfachem Fahrer in ungleich stärkerer Position. Doch Kirills Liebe für Nikolai macht ihn schwach und leicht manipulierbar. Es ist zu erkennen, dass Kirill seine Macht über Nikolai gerne mehr ausnutzen würde, es aber aus Furcht vor der Bestrafung durch seinen Vater nicht kann. Das Verhältnis zwischen Semyon und Kirill wird dadurch sehr komplex. Semyon hält die Macht, setzt sie aber nur gezielt ein.

„Für den Zusammenhang mit Gewalt bedeutet diese Verknüpfung von Macht und Herrschaft, **die Möglichkeit der Gewaltausübung beruht in jedem Fall auf Macht.** Die ungleiche Verteilung von Machtmitteln, die einer Seite "Überlegenheit" gegenüber der anderen verschafft, begründet erst die Chance, Gewalt anzuwenden. Dies muss jedoch nicht die faktische Anwendung nach sich ziehen: Jemand kann Macht besitzen, ohne faktisch Gewalt auszuüben; er hat aber die Chance, dies zu tun.“⁵²

Kirill befindet sich somit auf einer Wippe der Macht- und Ohnmachtposition. Sein Status als Sohn des Oberhauptes verleiht ihm oberflächliche Macht. Doch es wird klar, dass Nikolai bereits mehr von Semyon respektiert wird als er selbst. Kirills Beziehung zu Nikolai ist von so vielen versteckten Ängsten getrieben, dass er trotz des Machtbesitzes nicht in der Lage

⁵² Theunert, H. (1987): Gewalt in den Medien, Gewalt in der Realität. Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln. Opladen: Leske Verlag + Budrich, S.45

ist, diese gegen Nikolai- und damit für sich- einzusetzen. Nikolai ist das voll und ganz bewusst. Durch diese Verschiebung wiederum erhält Nikolai Macht über Kirill und er nutzt diese auf argumentativer Basis.

„So kann beispielsweise intellektuelle Überlegenheit argumentativ eingesetzt werden, um einen anderen zu überzeugen; hier von Gewalt zu sprechen, hieße, jede Diskussion per se als Gewaltverhältnis zu sehen. Sie kann aber auch als Mittel der Manipulation oder Überredung genutzt und damit zum Gewaltmittel werden.“⁵³

Semyon ist blind gegenüber der Liebe, die Kirill für Nikolai empfindet. Dieses „Unwissen“ schwächt ihn wiederum. Kirill ist in gewissem Sinne abhängig von Nikolais Aufmerksamkeit, wünscht sich jedoch gleichzeitig eine herrschende Rolle über ihn zu haben. Dies zeigt sich besonders in der Szene im Bordell, wo Kirill Nikolai praktisch zwingt, mit einer der Prostituierten Sex zu haben um zu beweisen, dass er nicht schwul ist. Nikolai fügt sich zwar Kirills Befehl, dennoch zeigt sich, dass er die Oberhand behält. Kirill will zusehen und kann sein Verlangen für Nikolai kaum verbergen. Auch Nikolai scheint das bewusst zu sein, so dass er im Anschluss Kirill wegschickt bevor er sich anzieht und so die Kontrolle wieder zurückerlangt.

„Diese Figuren finden sich in den maskulinen, biologisch determinierten Rahmen eingesperrt, ohne die Möglichkeit, ihre ursprüngliche, ureigenste Identität zu erkennen und sie auszuleben. Dies kann nur durch die mental-sexuelle Transformation gewährleistet werden - die Suche nach Identität hat sich als Suche nach der im Protagonisten verwurzelten femininen Sexualität herausgestellt (...).“⁵⁴

Dreibrodt verweist hier zwar nicht auf *A History of Violence* oder auf *Eastern Promises*, doch der analytische Ansatz lässt sich im Falle von *Eastern Promises* durchaus übertragen. Die Beziehung zwischen Nikolai und Kirill läutet diese Transformation ein und ermöglicht es Nikolai, bei der Machtübernahme nach Semyons Verhaftung erfolgreich zu sein. Als Nikolais Status schließlich in den inneren Kreis gehoben wird, steht er auf einer Stufe mit Kirill und ist vom Machtgefüge nicht mehr wegzudenken. Während Kirill vorher zumindest vom Status übergeordnet war, so ist er nun gleichgestellt und im emotionalen Verhältnis sogar untergeordnet.⁵⁵ Nachdem Semyon ausgeschaltet ist, kann Nikolai so den Platz als herrschende rechte Hand neben Kirill einnehmen. Das Machtgefüge und das damit einhergehende Gewaltpotential verschieben sich deutlich im Laufe des Films.

⁵³ Theunert, H. (1987): Gewalt in den Medien, Gewalt in der Realität. Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln. Opladen: Leske Verlag + Budrich, S 46

⁵⁴ Dreibrodt, T. J. (2000). *Lang lebe das neue Fleisch: Die Filme von David Cronenberg : von Shivers bis eXistenZ* (2. Aufl). Bochum [Germany]: Paragon. S.141

⁵⁵ Vgl. Theunert, H. (1987): Gewalt in den Medien, Gewalt in der Realität. Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln. Opladen: Leske Verlag + Budrich. S 48}

Kirill und Semyon

Nikolai stellt für Semyon grundsätzlich wenig Gefahr dar- er mag den Fahrer, ist sich aber auch nicht zu schade, ihn für seinen Sohn zu opfern, wenn eine rivalisierende Gruppe Wiedergutmachung fordert. Die Beziehung zwischen Semyon und Kirill ist sehr interessant: obwohl er wiederholt von Kirill enttäuscht wird, versucht er dessen Leben zu schützen nachdem dieser einen Auftrag vermasselt hat. Im Angesicht von Kirills Unzulänglichkeiten geschieht es auch, dass Semyon seine Geduld verliert. Er schlägt Kirill oder unterbricht seine Erklärungen, bis es meist Nikolai als Mittelsmann ist, der die beiden versöhnt. In dieser Beziehung ist ein Dritter- nämlich Nikolai- am stärksten, während Semyon sich offensichtlich wünscht, nicht mehr für Kirill verantwortlich zu sein. Kirills Mutter wird nicht erwähnt, scheint auch nicht zu existieren. Semyon scheint es zuwider zu sein, dadurch nicht nur Vater, sondern auch Mutter sein zu müssen.

Darstellung der Gewalt

Zu den früheren Filmen Cronenbergs ist ein deutlicher Unterschied in seinen neueren zu erkennen: Die Gewalt ist nicht mehr außerordentlich oder die des inneren Bildes. Es ist Standard-Gewalt - ausgeübt mit Fäusten, Haushaltswaffen und ab und zu auch mit Pistolen. Was gleich bleibt, ist, dass die Gewalt Körpern angetan wird.

„Many of David Cronenberg’s films highlight, and even relish, images of violence done to the human body.“⁵⁶

Es gibt nichts Dissassoziatives in Cronenbergs Gewalt. Der direkte Bezug zum Körper ist für den Regisseur sehr wichtig. Ob, wie bei Riches als „Schreckliche Schönheit“ oder aber als realer Horror in den Kritiken bezeichnet - im Gegensatz zu den meisten Actionspektakeln verlässt einen das Bild der Gewalt aus Cronenbergs Filme nicht so schnell.

Obwohl seine Filme als sehr gewaltintensiv eingestuft werden, ist Cronenberg selbst auf Grund dessen eher verwundert.

„The placing of those scenes is crucial. We need to know all the time that they are criminals and they are dangerous. The response I’ve gotten is that the movie is incredibly violent. And I keep saying, "Did you see *The Departed*? The body count there and the brains all over the wall?" But some people seem to feel that this movie is more violent than *The Departed*. So then, what are you talking about? You’re not talking about how many incidents, because *The Departed* has dozens and we have four. Somehow, it’s the close-up, the intensity, the carrying-

⁵⁶ Riches, Simon (op. 2012): *The philosophy of David Cronenberg*. Unter Mitarbeit von Cynthia Freeland Daniel Moseley. Lexington: University Press of Kentucky. S. 24

through.”⁵⁷

Im Gegensatz zu vielen anderen Filmen ist die Gewalt bei Cronenberg nicht unpersönlich. Sie wird immer einer *bestimmten* Person aus einem *bestimmten* Grund angetan. Diese direkte Gewalt lässt den Zuschauer mit einem unbestimmten Gefühl der Unruhe zurück.

„The first time we see Mortensens’s Tom Stall spring into action, swiftly dispatching a pair of murderous thugs in his diner, "the scene was set up so that the violence was inevitable," the director says. "It was demanded, it was positive, it was justified, and yet I needed to make it appalling at the same time. The audience starts cheering when he’s killing people, and they stop when you cut to the result of the violence. That’s the structure for all the violent scenes. You’re complicit in the exhilaration, and you have to be complicit in the aftermath as well.”⁵⁸

Die beiden Filme *Eastern Promises* und *A History of Violence* haben zu Anfang recht unterschiedliche Prämissen: Ein Familienvater und Restaurantbesitzer wird auf der Arbeit von Räufern überfallen und setzt sich zur Wehr. Daraus folgt wieder mehr Gewalt als er die Aufmerksamkeit alter Rivalen auf sich zieht. Im Gegensatz dazu herrscht die Gewalt in *Eastern Promises* von Anfang an vor: Ein schwangeres Mädchen verblutet bei der Geburt des Kindes und durch die Nachforschungen zu ihrer Identität wird Hebamme Anna in die Kreise der russischen Mafia verwickelt, in denen der Fahrer Nikolai versucht aufzusteigen. Interessant dabei ist, dass jede gezeigte Form der Gewalt real dargestellt wird- jede der Auseinandersetzungen könnte so oder so ähnlich im realen Leben von statten gehen.

„Die konventionelle gesicherte Lebenswelt gerät in Gefahr und außer Kontrolle und wird wiederhergestellt: das ist das gleichbleibende und nur in den Fällen variierte Grundmuster dieser Erzählungen. Das eigentliche Thema sind paradoxerweise die konventionellen Sicherungen, die den Gang des Alltags, den Besitzstand des Alltags definieren.“⁵⁹

Wulff fasst damit zusammen, wie wir Gewalt im Film häufig wahrnehmen: Als eine Störung unseres Alltags. Die Auflösung unserer Routine ist beunruhigend und wird bereits als Gewaltakt wahrgenommen. Dennoch ist gerade die Abweichung von der Norm das Spannende. Beide Figuren haben eine doppelte Identität, eine unbekanntere Vergangenheit und

⁵⁷ Taubin, Amy (September): Foreign Affair: David Cronenberg Talks about His Strangely Intimate New Russian Maia Movie "Eastern Promises" and Snuff Films on the Internet. In: *Film Comment* 2007, September (43/5), S. 53. Online verfügbar unter <http://search.proquest.com/docview/1705920?accountid=14682>, zuletzt geprüft am 05.03.2013.

⁵⁸ Lim, Dennis (2005): The Way of the Gun: Blood Not-So-Simple: David Cronenberg Takes Aim at Off-Screen and Real-Life Violence. In: *The Village Voice* (50/38), S.37. Online verfügbar unter <http://search.proquest.com/docview/2004210/abstract/13C9FEA750472B46423/16?accountid=14682>.

⁵⁹ Wulff, Hans Jürgen (1990): Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu d. Konventionen d. Darstellung gewalttätiger Interaktion. Münster: Münsteraner Arb.-Kreis für Semiotik. S.11

lassen so den Zuschauer an ihrem Schwanken zwischen ihren moralischen Standpunkten teilhaben.

Szene im Badehaus

Eine der interessantesten Szenen in Bezug auf die Gewaltdarstellung ist mit Sicherheit die Szene im Badehaus. Nikolai wird als „falscher Sohn“ in das Badehaus geschickt, um eine rivalisierende Gruppe Glauben zu lassen, dass sie ihre Rache an Semyons echtem Sohn bekommen haben. Zwei mit kurzen Dolchen ausgestattete Männer betreten das Badehaus und gehen auf den in Kontemplation sitzenden Nikolai los als sie ihn anhand der tätowierten Sterne als *Vory* identifiziert haben. In einem aufwändigen Kampf, sowohl physisch wie auch cineastisch- versucht Nikolai die beiden abzuwehren. Nicht nur muss er dabei mehrere Male selbst schwere Schläge einstecken, es ist offensichtlich, dass der Sieg ihm nicht gewiss ist.

“Also, knife violence is different from gun violence. And because it's shot so close, the violence is very sexualized.

We have no guns in this movie. There were no guns in the script. The choice of those curved knives we use in the steam bath was mine. They're not some kind of exotic Turkish knives, they're linoleum knives. I felt that these guys could walk around in the streets with these knives, and if they were ever caught, they could say "we're linoleum cutters." And it's almost like they are using their knives to re-tattoo Nikolai and change his identity by changing the marks on his skin.”⁶⁰

Cronenberg wählt die Waffen der Schläger mit Bedacht, um möglichst unauffällig zu sein. Die Sexualisierung der Szene geht dabei nicht nur von der Penetration des Fleisches durch die Messer aus, sondern auch durch die Szenerie im Badehaus und durch Nikolais Nacktheit. Der Effekt des Nahkampfes ist wesentlich größer als in den anderen gewalttätigen Szenen des Films und betont die Abwesenheit von Schusswaffen.

Cynthia Freeland schreibt hier in „The Philosophy of David Cronenberg“, dass man dabei von einer „schrecklichen Schönheit“ sprechen kann. „Emotions can intensify experience without colliding with some notional ‘opposite’ which is the case with pleasure and pain.”⁶¹

Während die genaue Analyse der Szene eine pausenlose Abfolge des Schlagabtausches zeigt, ist die Erschöpfung durch den Kampf Nikolai deutlich anzusehen. Aus der filmischen

⁶⁰ Christoph Borelli (2007): Catching up with Cronenberg: Director talks about violence and his art. In: *The Blade*. S.2 Online verfügbar unter <http://search.proquest.com/docview/464095508?accountid=14682>, zuletzt geprüft am 12.03.2013.

⁶¹ Riches, Simon (op. 2012): The philosophy of David Cronenberg. Unter Mitarbeit von Cynthia Freeland Daniel Moseley. Lexington: University Press of Kentucky. S.27

Gewalt entsteht zu einem gewissen Grad sogar (eine) reale:

„The fact that Nikolai's story has been coded onto his flesh is part of what makes the fight in the steam bath so extraordinary. How did the original script describe the scene?

The script said, "Two men come in with knives and there's a fight." The question of whether Viggo is naked or not isn't addressed. And of course the details of the choreography are not in the script. That is the work of many months working with the actors, and with Carol Spier, the production designer, and with the stunt coordinator. If I had had an actor who wouldn't play it naked, I would have had to shoot it with a towel around him, which would have been pretty silly, or I would have had to shoot it in a very restrained way. But for Viggo, there was no question. He said, "I have to do it naked." That freed me to do it the way it had to be done. It took three days to shoot, but planning went on constantly. Every week, we'd work on it and refine it more and more. Viggo got really bruised. He didn't tell me, but the makeup people did. They had to keep covering his bruises.”⁶²

So überträgt sich die Handlung in gewisser Weise auch auf die Schauspieler und um eine solche Szene glaubhaft zu vermitteln, war es nicht nur notwendig, dass Viggo Mortensen nackt war, auch die Verletzungen scheinen ein notwendiges Übel für die Glaubhaftigkeit und den Effekt des Filmes zu sein.

Es gibt hier keine hollywoodtypische Resolution: Die Schläger sterben wegen ihres Angriffs, Nikolai landet schwer verletzt im Krankenhaus. Erst diese Entwicklung führt letztendlich dazu, dass der Zuschauer von dem Auftrag als Undercoveragent erfährt und das Mysterium um den schweigsamen Fahrer aufgelöst wird. Gleichermäßen ermöglicht ihm das Überleben der blutigen Auseinandersetzung jedoch mit seinem neuen Rang zur Mafia zurückzukehren und so als Agent noch bessere Einblicke zu liefern. Durch die Informationen aus Tatjanas Tagebuch kann Semyon eindeutig als der Anführer des Menschenhandels identifiziert werden und so stehen Nikolai an Kirills Seite alle Türen offen.

Doch auch das Verhältnis zu Kirill ist gespaltener Natur: Nicht nur ist Kirill in Nikolai verliebt ohne es in der patriarchalisch gelenkten Welt der Mafia zeigen zu können, er ist auch eifersüchtig. In einer Szene im privaten Bordell Semyons zwingt er Nikolai zum Sex mit einer der Prostituierten, bei dem er zusehen will. Diese Bestimmungsgewalt und die Tatsache, dass er Nikolai somit dazu zwingt auch dem unwilligen Mädchen Gewalt anzutun, stellen eine andere Ebene der Gewaltdarstellung dar. Die Kamera nimmt dabei nicht zufällig die Position Kirills ein, während sie Nikolai bei seinem Akt zuschaut. Das gesamte Konzept der Familiendynamik spielt dabei eine große Rolle. So gibt es viele Momente in der

⁶² Taubin, Amy (September): Foreign Affair: David Cronenberg Talks about His Strangely Intimate New Russian Maia Movie "Eastern Promises" and Snuff Films on the Internet. In: *Film Comment* 2007, September (43/5), S. 52. Online verfügbar unter <http://search.proquest.com/docview/1705920?accountid=14682>, zuletzt geprüft am 05.03.2013.

Handlung, die in der Familie als normal akzeptiert werden, von außen betrachtet aber definitiv eine gewalttätige Handlung darstellen. Nicht nur Kirills Versicherung, dass Nikolai nicht „schwul“ ist, auch das verspielte Schubsen und Auf-die-Schulter-Schlagen gehören mit dazu. Semyon allerdings kann sich trotz seiner nach außen charmanten Art nicht für den eigenen Sohn erwärmen und bestraft diesen regelmäßig körperlich, obwohl dieser mindestens dreißig Jahre alt ist. In dieser Hinsicht arbeitet Cronenberg sehr subtil mit den Darstellungsmöglichkeiten von Gewalt. So kommt es auch dazu, dass eine Szene, die dem Dreiergespann gewidmet ist, eine gänzlich neue Bedeutung erfährt. Semyon erteilt einen brisanten Auftrag an Nikolai statt an Kirill, weil dieser seinen letzten Auftrag nicht zufriedenstellend ausgeführt hat. Er schickt Kirill in den Keller um Brandy zu holen, während er die Details mit Nikolai bespricht.

Nikolai nutzt Semyons Unzufriedenheit über Kirill aus, indem er ihn glauben lässt, dass auch andere bereits schlecht über seinen Sohn sprechen. Semyon, der nicht davon ausgeht von Nikolai angelogen zu werden, springt sofort darauf an. Als Folge vertraut Semyon Nikolai mehr und mehr Aufträge an, die bereits jenseits des Gesetzes stehen. Nikolai wendet damit Kirills größte Schwäche gegen ihn an- Kirills Liebe zu ihm macht ihn blind gegenüber Nikolais Plänen, die Mafia Familie zu unterwandern. Durch Kirills allgemeine Respektlosigkeit und sein leicht zu erregendes Gemüt glaubt Semyon Mortensens Figur nur zu gern. Dennoch ist Semyon sich nicht zu schade, Nikolai für die Rettung seines Sohnes zu opfern, als die tschetschenischen Gangster einen Sündenbock wollen. Daher bietet er Nikolai die „Sterne“ an, eine Tätowierung an bestimmten Stellen des Körpers, die ihn als Vory v Zakone ausweisen sollen. Die Tätowierungen spielen - wie bereits erwähnt - eine wichtige Rolle im Film und markieren den Übergang Nikolais zu den Vory v Zakone. Doch auch dieser Prozess geht nicht ohne die Ausübung von Gewalt vonstatten- auch wenn der Protagonist den Handlungen zustimmt.

Bis auf die Unterhose nackt stellt Nikolai sich dem Tribunal aus Anführern des Londoner Zweigs der Mafia und muss aus seinem Leben berichten. Sollten seine Antworten nicht mit den metaphorischen Tätowierungen auf seinem Körper übereinstimmen, könnte die Lüge für ihn tödlich ausgehen. Aus den Schatten heraus befragen ihn die anderen. Nach und nach muss er sich selbst und seine Vergangenheit verleugnen und sein Leben den Vory v Zakone zuschreiben. Als die Fragen zur Zufriedenheit beantwortet sind, beginnen die Anführer eigenhändig, die Stern-Tattoos auf Nikolais nackter Haut aufzutragen. Nikolai trinkt dazu Wodka, um die Schmerzen zu reduzieren.

Es ist offensichtlich, dass dieser Übergangsritus dazu gedacht ist, Schmerzen zu

verursachen und somit als weitere Prüfung gilt. Dass er während der ganzen Zeit praktisch nackt ist, kommt als gewaltsame Übertretung der Privatsphäre noch hinzu. Nikolais Tätowierungen sprechen eine eindeutige Sprache. Jedes einzelne Tattoo steht für gewisse Taten oder Aufenthalte in verschiedenen Gefängnissen. Sie zeichnen seinen Lebensweg als Bilder auf seinen Körper, nachvollziehbar für jeden, der sich in der Gesellschaft der Vory auskennt. In einem Interview äußert sich Cronenberg zu der Bedeutung der Tattoos:

„Q: In *A History of Violence*, Viggo plays this guy who disciplined himself so thoroughly he's erased his mob background, and in *Eastern Promises*, he plays a mobster who literally wears that history on his chest and shoulders -- these tattoos that tell where he's been, his punishments, his crimes. Your movies are so bodycentric I began to wonder if characters in your old films had tattoos.

A: No, not really. Strangely enough. The original script alluded to tattoos, but I didn't even make the connection to my work until Viggo began going through these books on the tattooing subculture in Russian prisons. It pre-dates even the Soviet Union. That's when it grew more prominent in Steven Knight's script.

Q: Was it the underground art of it that interested you, or the body issues, which kind of dovetail nicely with your career?

A: Well, both. In the movie, it's not an art. It's a form of identification. Artistry is involved, but it's mainly a way to keep track of things. Of course, for me it's also this delightful comment on the way we modify our bodies. But in my other movies, it's metaphorical. Here it's literally on the body. And for the film it was a kind of karma, a happenstance that works in your favor. That's rare.“⁶³

Cronenberg betont, wie wörtlich und real die körperliche Veränderung Nikolais in diesem Film zu sehen ist. Nicht nur die Tendenz des Menschen, den Körper verändern zu wollen, sondern auch der Übergangsritus um in der Mafiagesellschaft einen Platz haben. Kirill hat seine Sterne durch seinen Status als Sohn des Oberhauptes bekommen, nicht weil er sie sich verdient hat. Semyons Sterne sieht der Zuschauer nie, doch durch seinen Status ist das auch nicht notwendig. Nur Nikolai muss sich regelmäßig der Untersuchung beziehungsweise Überprüfung seines Körpers aussetzen. Dass der menschliche Körper für die Mafia nicht viel wert ist, wird auch durch die Darstellung des Menschenhandels und der Sklavenhaltung von jungen Frauen als Prostituierten gezeigt. Die damit verbundene Gewalt begleitet den Film fortwährend als Thema, bringt sie die Figuren doch erst im Restaurant zusammen.

Dazu kommt, dass die Welt der Mafia ein völlig eigenes Universum darstellt, das sich von der Normalität durch ihre eigenen Gesetze unterscheidet. Cronenberg beschreibt diese Abschottung in einem Interview: „Those strangely enclosed little worlds where rules are

⁶³ Christoph Borelli (2007): *Catching up with Cronenberg: Director talks about violence and his art*. In: *The Blade*. S. 1 Online verfügbar unter <http://search.proquest.com/docview/464095508?accountid=14682>, zuletzt geprüft am 12.03.2013.

made up and become like the laws of nature. I was intrigued by that very intense hothouse climate.”⁶⁴

Die Anspielung auf ein “Hothouse Climate” findet sich in der Dampfbadszene des türkischen Badehauses wieder sowie in der Tatsache dass Aktion und Reaktion in einer kleineren Welt wesentlich schneller aufeinander folgen. Die erregbaren Gemüter der Mafiafamilie unterstreichen die Dramatisierung noch. Obwohl der Ton des Films ein ruhiges Tempo vorgibt, ist die Entwicklung der Figuren rasch abgehandelt. Die Eskalation endet so schnell wie sie begonnen hat. Die Vergeltung an Semyon wird nicht über personale Gewalt ausgehandelt, sondern über judikative Gewalt durch das Rechtssystem. Im Gegensatz zu vielen anderen Mafiafilmen ist diese Art der Auflösung fast schon antiklimatisch. In *History of Violence* dagegen wird die Rache in Selbstjustiz von Joey/Tom ausgeführt. Nur so ist es ihm möglich, tatsächlich mit seinem alten Leben abzuschließen und vollständig zu Tom zu werden. Seiner Familie jedoch ist nun bewusst, dass nicht nur eine Version von ihm existiert. Ebenso gibt Nikolai sein reales Ich auf, um der neue Anführer der Vory v Zakone zu werden. Ein Rückzug aus seinem Undercoverauftrag oder ein Leben mit Anna ist von da an nicht mehr möglich. Beide Figuren erlauben es jeweils ihrem Alter Ego, die neue Hauptrolle einzunehmen, Kontrolle über den Körper zu erlangen. Der innere Kampf zwischen den Persönlichkeiten ist nur selten direkt sichtbar, ist aber nicht weniger gewalttätig als die körperlichen Konfrontationen mit den Mafiosi.

Begegnung zwischen Tom/Joey und Richie

In der finalen Begegnung zum Ende des Films zwischen Tom/Joey und den Gangstern kehrt Tom/Joey zum Ursprung des Übels zurück: Seinem Bruder Richie, der ihm einen Besuch in der Kleinstadt angedroht hat. Nachdem Tom/Joey sich endgültig Fogarty und seine Männer vom Hals geschafft hat, meldet sich letztendlich sein Bruder Richie bei ihm. Nicht nur Fogarty hatte eine Rechnung mit ihm zu begleichen, auch Richie fühlt sich durch das Verschwinden Joeys vor so langer Zeit hintergangen. Er droht ihm damit, selbst nach Millbrook zu kommen um die Sache zu erledigen. Um das zu vermeiden und seine Familie zu schützen, fährt Tom/Joey nach Philadelphia, wo er in einer alten Bar von einem von Richies Männern abgeholt wird.

Während des ganzen Films wirken die gewalttätigen Begegnungen spontan, beinahe

⁶⁴ Taubin, Amy (September): Foreign Affair: David Cronenberg Talks about His Strangely Intimate New Russian Mafia Movie "Eastern Promises" and Snuff Films on the Internet. In: *Film Comment* 2007, September (43/5), S. 52. Online verfügbar unter <http://search.proquest.com/docview/1705920?accountid=14682>, zuletzt geprüft am 05.03.2013.

unüberlegt. Sowohl Leland und Billy als auch Fogarty und seine Männer sehen sich im Vorteil. Doch im Gegensatz dazu steht die Begegnung zwischen Joey und Richie. Die beiden schleichen umeinander herum wie zwei Raubkatzen im Kampf um ihr Revier. Tom/Joey begibt sich willentlich zu Richie, um eine Konfrontation bei seiner Familie zu vermeiden. Es wird deutlich, dass Richie in den Jahren seit Joeys Verschwinden gut gelebt hat. Eine große Villa mit umzäuntem Park und antiker Einrichtung lässt auf Richies Wohlstand schließen. Während Tom/Joey noch nach Waffen abgetastet wird, kommt Richie die Treppe runter und begrüßt ihn als wäre nichts gewesen. Die Stimmung ist heikel. Tom/Joey weiß nicht wie er reagieren soll. Erst in Richies Büro tritt zu Tage, was in der Vergangenheit passiert ist. Richie wirft Tom/Joey vor, durch seine erste Attacke vor mehreren Jahren gegen Fogarty beinahe alle Chancen auf Richie's Karriere in der Mafia zerstört zu haben. Er musste das Chaos beseitigen und wird seitdem - durch Tom/Joey's Taten - immer noch mit Misstrauen behandelt. Es wird im Lauf des Gesprächs klar, dass Richie Tom/Joey schon seit Kindertagen seine Existenz vorhält. Er begründet das damit, dass wohl alle älteren Kinder ihre jüngeren Geschwister umbringen wollen. Hier wird klar, wie verstörend die Beziehung der beiden von Anfang an gewesen sein muss. Trotz Tom/Joey's Beteuerung, eine friedliche Lösung anzustreben lässt, Richie sich nicht beruhigen.

Er fragt Joey, ob er mit seiner Verwirklichung des amerikanischen Traums zufrieden ist. Als dieser bejaht, kann sein Bruder das kaum glauben. Taubin fasst dies jedoch sehr gut zusammen: „And in *A History of Violence*, it is the yearning for a normal life, an American Dream more compelling - and more impossible - than winning the lottery.”⁶⁵

Das Tom/Joey außerhalb von Gier und Gewinn Frieden gefunden hat, kann Richie weder verstehen noch verkraften. Die „Nuclear Family“⁶⁶ wie sie Tom, Edie, Jack und Sarah verkörpern, ist als Leitmotiv für Richie nicht nachvollziehbar und daher eine Gefahr. Dass Tom/Joey zufriedener sein könnte als er in seinem großen Haus und mit vielen Lakaien ärgert ihn so maßlos, dass er Tom/Joey's Tod als einzige Genugtuung sieht.

Er will seine Vergeltung und befiehlt kurzerhand seinem Schergen, seinen Bruder mit einer Garrote zu erwürgen. Tom/Joey, der die ganze Zeit angespannt war, lässt sich davon nur kurz überraschen und es gelingt ihm, den Angreifer mit einem Tritt außer Gefecht zu setzen. Der zweite Bodyguard ist so überrascht, dass er Tom/Joey's Angriff zu spät bemerkt- es

⁶⁵ Amy Taubin (2005): *Model Citizens. Nothing is quite what it seems in A History of Violence*, Cronenberg's subversive vision of Homeland Insecurity. In: *Film Comment*, S.24. Online verfügbar unter <http://content.ebscohost.com/ContentServer.asp?T=P&P=AN&K=18165233&S=R&D=vth&EbscoContent=dGJyMMTo50Sep7U4zdnyOLCmr0yeprVSsqi4SrGWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGptUiur7JLuePfgeyx44Dt6fIA>, zuletzt geprüft am 17.10.2014.

⁶⁶ Vgl. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/421619/nuclear-family> zuletzt besucht am 3.12.2014

gelingt Joey kurzerhand beide außer Gefecht zu setzen und aus dem Büro zu entkommen, bevor Richie selbst auf ihn schießen kann. Dieser ist von der Unfähigkeit seiner Leibwächter und von der Notwendigkeit, selbst eine Waffe führen zu müssen, überrascht und angeekelt. Bemerkenswert hierbei ist, dass Tom/Joey's ursprüngliche Aktion die Angreifer nicht getötet hätte, sondern sie nur verletzt hätte. Erst als sich die Lage für ihn zuspitzt, indem Richie nun auch eine Waffe hervorzieht, beschließt er sie zu töten. Da zeigt sich deutlich Tom/Joey's wahrer Charakter. Vorher war größtenteils ein Hybrid aus ihm und Tom zu sehen. Richie ist letztendlich derjenige, der den Leibwächter tötet, der Joey hätte erwürgen sollen. Die Gewalt, die laut Richies eigener Aussage durch Joey's Tod hätte vermieden werden können, weitet sich zu einem Massaker aus, das die Geschehnisse in Millbrook noch übertrifft. Letztlich zeigt sich Richie verantwortlich für alle Verluste, die er erleiden musste. Hätte er Tom/Joey's Existenz ignoriert, so wären beide ihren Weg gegangen. Nur Richies Verlangen nach Rache ist hier der treibende Motor für die erweiterte Handlung des Films nach dem Überfall des Diners. Ebenso wie in der Szene der Begegnung zwischen Leland/Billy und den beiden Schulbullies wird hier eine friedliche Ausweichmöglichkeit aufgezeigt. Das Statement „Gewalt erzeugt nur Gegengewalt“ scheint dabei eine Basis von Cronenbergs Ansatz zu sein.

Szenenunterschiede in der amerikanischen und internationalen Version

Da *A History of Violence* allgemein ab 18 Jahren freigegeben war, gab es in Bezug auf die Zensur kaum etwas zu ändern. Dennoch musste für die MPAA (Motion Picture Association of America) in zwei Sequenzen etwas geändert werden:

Toms Begegnung mit Fogarty und seinen Männern führt dazu, dass Tom sich im Nahkampf einem der Schläger entledigt, indem er ihm das Nasenbein ins Gehirn rammt. In dessen letzten Moment- wieder einmal in der für Cronenberg typischen Nahaufnahme fließt Blut aus der Wunde. In der amerikanischen Version wurde die Stärke des Blutflusses minimiert, um nicht allzu drastisch zu erscheinen. Im Verhältnis zu den anderen Geschehnissen erscheint dies absurd. Doch auch in der Endkampf Szene wurde etwas verändert: Als Joey den dunkelhaarigen Schläger zu Boden wirft, tritt er nochmal zusätzlich auf dessen Hals um ihn endgültig zu töten. Das damit einhergehende Geräusch des Röchels sowie das Knirschen der Knorpel und Knochen wurden für die amerikanische Version leiser gedreht, während die internationale Version in Originallautstärke blieb.⁶⁷ Die Tonadjustierung ist dabei sehr viel

⁶⁷ Vgl. David Cronenberg (2005): *A History of Violence*. Originaltitel: *A History of Violence*. Featurette „Violence's History“: USA-Version vs. Internationale Version

auffälliger als die Bildadjustierung. Ein minimaler Unterschied, der bei einem ohnehin erwachsenen Publikum keine Auswirkungen haben sollte. Der Ton beeinflusst das Bild und die Wahrnehmung sehr stark und zeigt in der Originalversion allein dadurch schon die verstärkte Konsequenz auf. Die Darstellung der Gewalt in *A History of Violence* ändert sich dahingehend, dass eindringlichere Szenen erwünscht waren, jedoch durch die Zensur nicht zum Tragen gekommen sind.

Bildgestaltung der Filmposter/DVD-Hüllen

Auf der DVD-Hülle von *A History of Violence* steht noch vor dem Protagonisten eine Waffe im Vordergrund. Verschwommen aus der Frosch-Perspektive verdeckt sie die Hälfte des Gesichts von Tom und weist damit in der Bildgestaltung schon auf den Verlauf der Handlung hin. Die Waffen und die Gewalt werden die Handlung dominieren, da ihr Auftauchen zielbestimmend ist.

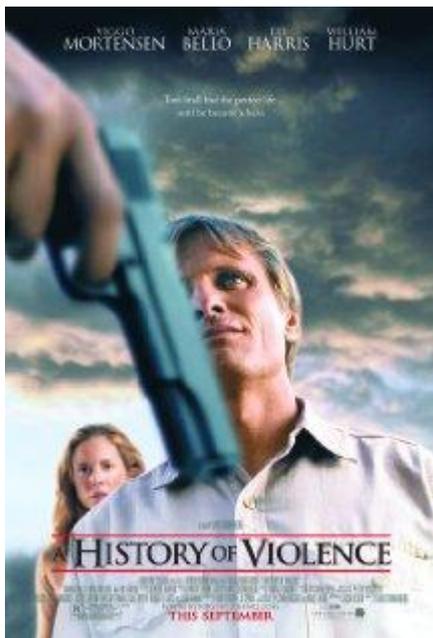


Abb.1⁶⁸

Dass eine Waffe unscharf im Vordergrund steht, während sich im Hintergrund die Sturmwolken türmen, ist im Sinne der Vorhersehbarkeit fast schon überdramatisch. Der Titel „Eine Geschichte der Gewalt“ ist damit sehr treffend. Auch die Stellung der Waffe vor Toms Gesicht verdeckt damit einen Teil von ihm und verbirgt gleichermaßen seine zweite Hälfte. Cronenberg erlaubt sich hier ein gewisses Maß an Ironie, ebenso wie er es in *Eastern Promises* macht. „Östliche Versprechen“ gibt dem Film eine ganz andere Bedeutung als die deutsche Übersetzung „Tödliche Versprechen“. Dass das eine Synonym für das

⁶⁸ http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTczMzIzMTQ1OV5BMl5BanBnXkFtZTYwMDQwNjk2_V1_SY317_CR0,0,214,317_AL_.jpg zuletzt geprüft am 06.10.2014

andere steht, ist im deutschen Sprachgebrauch zwar nicht bekannt, kann aber aus der allgemeinen Filmthematik abgeleitet werden.

Solcherart wiederholt von Cronenberg inszenierte Motive tragen zu seinem Schaffen als Auteur bei. Auch bei *Eastern Promises* kommt es zu einer ähnlichen Fokussierung im Filmposter:

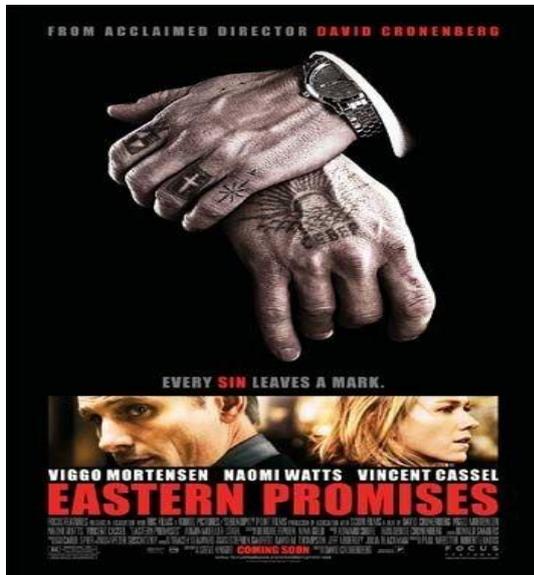


Abb.2⁶⁹

Im Vordergrund stehen Nikolais tätowierte Hände mit den Symbolen der Gefängnisse und seiner Taten in der Vory v Zakone. Darunter steht, um die Bedeutung noch mehr hervorzuheben: „Every Sin leaves a mark.“ Da wir nur seine Hände sehen und diese bereits mit vielen Symbolen „markiert“ sind, verrät dies dem Zuschauer bereits mehr über die Figur als eine Großaufnahme seines Gesichts. Als einzig zusätzliche Bildinformation sehen wir ein Banner, auf dem Nikolai und Anna in entgegengesetzte Richtungen schauen.

Bedauerlicherweise nimmt dieses Bild bereits einiges an Handlung vorweg: Alle nichtessentiellen Figuren wurden ausgespart. Es lässt bereits hier darauf schließen, dass Semyon als Antagonist zum Ende des Filmes nicht mehr vorkommen wird.

Während also die Figuren nicht im Vordergrund sind, sondern das, wofür sie stehen, ist auf beiden Postern der Schwerpunkt auf die romantische Beziehung gelegt worden. Und das obwohl diese in beiden Filmen eine eher zweitrangige Rolle spielt. In Filmen über Gewalt ist dies eher nicht zu vermuten. So kann diese Positionierung möglicherweise als Kontrapunkt zu den sonst so harschen Begebenheiten gesehen werden. Ist also die Darstellung von Liebe notwendig um die Darstellung von Gewalt auszugleichen? Für beide Protagonisten – Tom/Joey und Nikolai – war die weibliche Intervention in gewisser Weise notwendig.

⁶⁹ http://www.imdb.com/media/rm1515492096/tt0765443?ref_=ttmi_mi_all_ukn_39# zuletzt geprüft am: 01.12.2014

Für das Poster von *A History of Violence* wurde ebenfalls die Paar-Konstellation gewählt.

Exkurs: Sexuelle Gewalt als Unterthema in *A History of Violence* und *Eastern Promises*

Während sich die Filme nicht hauptsächlich mit dem Thema sexuelle Gewalt/ Gewalt gegen Frauen beschäftigen, so ist es doch aus einer Analyse der Gewaltdarstellung nicht auszuschließen.

A History of Violence:

Bereits während des Diner-Überfalls von Leland und Billy kommt es zur ersten Szene sexueller Gewalt. Wie bereits vorher beschrieben, reibt der jüngere Gangster Billy seine Hand über die Brust von Tom's Kellnerin und riecht dann daran. Obwohl abgesehen davon nichts passiert und die Kellnerin keine Verletzung davon trägt, kann diese Szene als gewalttätig identifiziert werden allein dadurch, dass Billy eine Waffe trägt.

Während die Szene zu Edies und Tom/Joey's Sexszene bereits in dem Kapitel zu Macht und Ohnmachtverhältnissen untersucht wurde, ist es zusätzlich im Exkurs interessant zu betrachten inwiefern sexuelle Gewalt stattfindet. Die Szene ist sehr zweideutig: Einerseits kommt für Edie endgültig die Gewissheit dass sie in dieser Situation mit Joey zu tun hat und nicht mit Tom, andererseits ist sie fasziniert von seiner Andersartigkeit. Der aus einem Streit entstehende Sex beginnt zu Anfang wie eine Vergewaltigung. Joey greift nach Edies Fuß und will sie gewaltsam zu sich herunterziehen, woraufhin Edie Joey zum ersten Mal mit seinem richtigen Namen anspricht und ihm sagt er solle weggehen. Im Kampf auf den Stufen des Hauses zwingt Joey sich zwischen ihre Beine, während sie ihn von sich wegdrückt. In einem kurzen Moment des Zögerns wendet er sich ab, nur um von Edie selbst wieder herangezogen zu werden. Was kurz zuvor in einer Vergewaltigung geendet hätte, ist plötzlich zur tonlosen Übereinstimmung geworden. Der kurze, verzweifelt wirkende Akt scheint jedoch die Figuren enger aneinander zu binden. Edie lässt auch Joey mit ihr intim werden. Trotz der Vereinigung reden sie danach nicht miteinander- Tom/Joey schläft auf dem Sofa während Edie weinend auf dem Bett sitzt und die Verletzungen an ihrem Rücken deutlich zu sehen sind.

Erst in diesem Moment scheint sie der emotionalen Überwältigung Raum zu geben und sich auch selbst ihrer Entscheidung für Tom/Joey bewusst zu werden. Insofern gibt es in *A History of Violence* nur zwei Szenen der sexuellen Gewalt, die aber entscheidend Einfluss nehmen. Nicht nur Edie wird sich bewusst wozu sie fähig ist, sondern auch ihre Beziehung zu Tom/Joey wird unter ein neues Licht gestellt. In der Inszenierung steht Edie auf der

Treppe zuerst höher über Joey. Diese Positionierung setzt sich auch während seines Übergriffs fort – Edie bleibt im Bild immer höher als Joey. Erst als er kurz die Überhand gewinnt, wechselt die Position. Kaum geht sie jedoch wieder auf ihn ein, ist sie wieder höher positioniert. Zusätzlich zu der Untersuchung der Macht-Ohnmachtverhältnisse kann dies auch als Bestätigung für Edies stärkere Machtposition gesehen werden.

Umfangreicher sieht es da in *Eastern Promises* aus: Die Zwangsprostituierte Tatyana stirbt an den Folgen einer durch Vergewaltigung entstandenen Schwangerschaft. Während der Zuschauer davon erst im Laufe des Films erfährt, ist auch die Andeutung ausreichend, um den Zustand der sexuellen Unterwerfung deutlich zu machen. Die Thematik um das persönliche Bordell von Semyon zieht sich durch den ganzen Film und wird in den Fokus gestellt als Kirill und Nikolai dort sind. Die Mädchen werden unter Drogen gesetzt, um sie gefügig zu halten und sind alle sehr jung. Das aus dem Off vorgelesene Tagebuch Tatyanas erzählt von der Lüge, mit denen sie dorthin gelockt wurden: Ein Versprechen auf ein besseres Leben in der westlichen Welt. Während Nikolai und Kirill dort sind ist es nicht Kirill der sich ein Mädchen aussucht. Stattdessen zwingt er Nikolai, sich eines auszusuchen und mit ihr Sex zu haben, um sicherzugehen, dass er nicht „schwul“ ist.⁷⁰

Einerseits zwingt er damit nicht nur Nikolai, dem Mädchen sexuelle Gewalt anzutun, er will sie auch über Nikolai ausüben. Nikolai wählt in diesem Sinne absichtlich eine Position, in der Kirill sich vorstellen kann, mit ihm intim zu sein. Gleichzeitig lässt er ihn aber nicht daran teilhaben als er sich anzieht. Nikolais sexueller Verkehr mit dem Mädchen findet gegen ihren Willen statt, doch hat er in dieser Situation – ebenso wie sie – kaum eine andere Wahl. Der Zwang wird hier im Ganzen von Kirill ausgeübt. Sowohl Nikolai als auch das Mädchen unterwerfen sich, um ein größeres Übel zu vermeiden. Im Nachhinein zeigt sich, dass Nikolai sich um die Rettung des Mädchens bemüht hat, indem er das Bordell von der für Menschenhandel zuständigen Abteilung des FSB hat durchsuchen lassen. Gleichzeitig lebt Kirill damit auch einen Befehl Semyons aus, der bei der Übersetzung des Tagebuchs erwähnt wird. Semyon hatte seinem Sohn dasselbe befohlen wie er Nikolai, doch auf Grund seiner Homosexualität hatte er diesen nicht umsetzen können. So kam es zu der Vergewaltigung Tatyanas durch Semyon. Im Endeffekt erfährt sie über den Tod hinaus Genugtuung dadurch, dass durch Semyons DNA und ihrem Baby eine eindeutige Verbindung hergestellt werden kann. Vorher war das nicht möglich gewesen.

Während also in beiden untersuchten Filmen sexuelle Gewalt vorkommt, handelt es sich

⁷⁰ Tobis (Producer). & David Cronenberg (Director). *Tödliche Versprechen: Eastern Promises*. 0:34:36-0:35:18

dabei nicht um eine zentrale Thematik. Im Verhältnis zu früheren Filmen Cronenbergs wirkt die sexuelle Darstellung hier beinahe „normal“. Es erscheinen keine zusätzlichen Körperteile oder Körperöffnungen und auch der Geburtsprozess wird normal, wenn auch tödlich endend, dargestellt. Es findet also eine Abwendung von der vorherigen Darstellung der Sexualität statt und auch von der Darstellung der sexuellen Gewalt.

Indirekte Gewalt

Implizierte Gewalt spielt ebenfalls eine wichtige Rolle bei Cronenberg. Angedrohte, angedeutete Gewalt zieht sich mitunter mehr durch die beiden Filme als tatsächliche Gewalt. Beide Filme beginnen mit einer schockierenden Einführung in die Handlung und Umgebung der filmischen Realität. Die beiden Gangster Leland und Billy, die statt im Motel zu bezahlen das gesamte Personal hinrichten oder die junge Tatyana, die auf Grund ihrer erzwungenen Heroinsucht sowie einer Geburtskomplikation verblutet, noch bevor die eigentliche Handlung beginnt, machen dem Zuschauer bewusst in welches filmische Milieu er sich begibt.

Spätestens wenn Fogarty Edie und ihrer Tochter ins Einkaufszentrum folgt und sie während der Suche nach ihrer Tochter auf Tom/Joey anspricht, bildet sich eine bedrohliche Stimmung, die allein durch seine Anwesenheit entsteht. Edie muss sich nun zum ersten Mal selbst die Frage stellen, wer ihr Mann eigentlich ist.

Diese Bedrohung wächst zunehmend, als Edie erkennt, dass auch in ihrem Haus ein Unbekannter wohnt. Als Tom ihr gegenüber endgültig zugibt ein anderer gewesen zu sein, reagiert sie darauf mit heftigem Übergeben. Ihr Körper selbst wehrt die neue Information ab. Doch als die Polizei Tom nochmal befragt, steht sie auf seiner Seite und schützt ihn durch ihre Versicherung. Erst danach wird deutlich, dass sie innerlich den Gedanken weiterhin unterdrückt hat, bis Joey zum Vorschein kommt und sie die Doppelpersönlichkeit durch den sexuellen Akt auf der Treppe akzeptiert. Vor allem die Frage um die sexuelle Dominanz in dieser Szene ist interessant zu beobachten und gehört ebenfalls zu Cronenbergs Leitbildern.⁷¹ Wie bereits vorher beschrieben, findet hier ein ständiger Macht-/Ohnmachtaustausch statt. Die simpel gestrickten Gangster aus der Einführungssequenz rufen ebenfalls eine bedrohliche Stimmung hervor, bevor sie überhaupt etwas gemacht haben. Als sie das Diner überfallen, drohen sie, der Kellnerin etwas anzutun. In dieser Szene reibt der Jüngere, Billy, über ihre Brust und riecht dann an seiner Hand. Noch bevor also etwas wahrhaft Gewalttätiges geschehen ist, kippt die Stimmung um. Es ist auch diese Geste, die Toms Alter Ego Joey hervorruft, der sich diese Spielchen nicht gefallen lassen will. Tom hätte den Gangstern vorher einfach das Geld gegeben. Ein erster Zusammenstoß

⁷¹ Vgl. Breskin, David (1997): Inner views. Filmmakers in conversation. Expanded ed. New York: Da Capo Press. S. 254-255

zwischen den Gangstern und dem später noch relevanten Schultyrannen spielt sich kurz vor ihrer Ankunft im Diner ab. Der Schultyrann fährt mit seinem Wagen quer über eine Kreuzung und glaubt sich im Recht, als der heruntergekommene Wagen von Leland und Billy eine Vollbremsung macht. Doch ein kurzer Blick in Billys Gesicht lässt ihn gleich zurückstecken und ihm die Vorfahrt geben. Obwohl letztlich nichts passiert ist, zeigt dieser kurze Zusammenstoß schon an, dass sich auch Jack Stalls Probleme in diesem Moment bereits hätten lösen können, wäre es zu einem Autounfall gekommen. Ob dabei auch ein Verweis an *Crash* (1996) denkbar wäre, ist schwer zu sagen. Die in *Crash* vorgestellte Gewalt lässt die Figuren in Verbindung mit ihren Autos die Furcht vor dem Tod verlieren. Die Verletzungen und Markierungen auf der Haut gelten als Statussymbole ebenso wie es die Tattoos und Narben in *A History of Violence* und *Eastern Promises* tun. Die Überwindung des Todes durch viele Grenzerfahrungen hindurch definiert die Figuren und stellt einen Zusammenhang her.

Crash war damals ein sehr moderner und provokativer Film, der auf große Kritik gestoßen ist. Cronenberg bleibt sich insofern treu, als das die Figuren sich andauernd mit ihrer neuen Realität auseinandersetzen müssen und mitunter nur sehr verstörende Auswege finden. Hier wird indirekt angedeutet, dass die beiden Problemverursacher des Films- und damit der ganzen Handlung- bereits vor den eigentlichen Protagonisten aufeinander treffen. Es ist sehr ironisch, dass Cronenberg eine mögliche Auflösung der Handlung vorwegnimmt, bevor etwas geschieht. Hätten die beiden Gewaltverursacher sich gegenseitig durch einen Autounfall ausgeschaltet, hätten sich alle folgenden Gewalttaten in einen Zustand des Nichtseins verwandelt. Mit dieser Andeutung von Gewalt wird gleichermaßen eine Auflösung von Gewalt impliziert. Ohne Konflikt entsteht jedoch keine dramatische Handlung und so nimmt sie beinahe selbstironisch ihren Lauf. Ein solcher Verweis bricht sozusagen durch die vierte Wand und weist den Zuschauer im Nachhinein noch darauf hin, dass alles nur Fiktion ist und somit nur „angedeutet“ ist.

In dem Telefongespräch zwischen Richie und Joey wird ein Ausbruch an Gewalt angedeutet „Kommst du zu mir oder muss ich zu dir kommen?“⁷² fragt Richie Tom/Joey am Telefon. Er impliziert hier direkt, dass seine Anwesenheit für Tom wesentlich schädlicher ausgehen würde, als wenn Tom/Joey nach Philadelphia kommt und es direkt mit ihm ausmacht. Joey begibt sich auf bekanntes Terrain und schützt gleichermaßen seine (Toms) Familie sowie die

⁷² David Cronenberg: *A History of Violence* (2005). Originaltitel: *A History of Violence*. 1:07:51-1:08:10

Einwohner von Millbrook. Im Gegensatz zur vorherigen Entwicklung des Films, nimmt er hier wieder die Heldenrolle an, indem er die Interessen anderer über seine eigenen stellt. Eine erneute Flucht hätte eine Wiederholung des Teufelskreises zur Folge. Seine Rückkehr zu seiner gewählten Familie statt der Rückkehr zur Mafiafamilie bietet einen Ausbruch aus dem Kreislauf an und widersetzt sich damit den typischen Cronenbergschen Abläufen. Obwohl der Zuschauer nicht die offizielle Version eines „Happy Endings“ zu sehen bekommt, findet ein Abschluss jenseits einer negativen Entwicklung statt.

Ebenso ist es in *Eastern Promises* interessant, wie sehr sich Semyon in seinem Reich als unantastbarer König fühlt. Kaum betritt Anna das russische Restaurant, fragt er sie wer sie ist. Als sie ihren russischen Namen nennt - Anna Ivanovna - erkennt er sie gleich als seine Untertanin an und erwartet Gehorsam von ihr. Er testet diesen zuerst an einem Topf Borschtsch, den Anna eigentlich nicht probieren will, sich aber dazu überreden lässt, um nicht unhöflich zu erscheinen. Semyon geht davon aus, dass er Anna befehlen kann, ihm das Tagebuch im Original zu geben und ihn übersetzen zu lassen und ebenfalls, dass sie ihn nicht in Frage stellen wird. Ohne Ausnahme versucht er sofort über sie zu „herrschen“ und zeigt väterliche Enttäuschung als sie sich weigert. Er sieht Annas Onkel Stepan als Bedrohung an in seinem Reich und schreckt nicht davor zurück, Nikolai damit zu beauftragen, sich um ihn zu „kümmern“. Sein selbsterbautes Königreich fußt stark auf implizierter Gewalt. Semyon selbst macht sich nicht mehr die Mühe, andere zu verprügeln oder zu töten.

Žižek beschreibt diese subtilen Nuancen in seinem Werk zur Gewalt:

„Es geht dabei nicht nur um unmittelbare körperliche Gewalt, sondern vielmehr um die subtilen Formen des Zwangs, der die Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse aufrechterhält, was auch durch Androhung von Gewalt geschehen kann.“⁷³

Nur bei seinem eigenen Sohn Kirill kann er sich nicht zurückhalten, da er viel auf ihn als seinen Nachfolger setzt. Der Zuschauer sieht erst dann den Spalt in der (emotionalen) Rüstung Semyons, als er cholerisch und wie wild auf Kirill eintritt, weil dieser betrunken nach Hause gekommen ist. Seine Handlung hinterlässt nur eine vage Ahnung von dem, was er tun musste, um der Kopf der *Vory V Zakone* in London zu werden. Semyons Figur als Kopf der russischen Mafia ist so unantastbar, dass die Zuschauer nicht einmal gezeit bekommen, wie er abgeführt wird, nachdem es gelungen ist, ihm die Vaterschaft zu

⁷³ Žižek, Slavoj (2011): Gewalt. Sechs abseitige Reflektionen. Hamburg: LAIKA (LAIKATheorie, 1). S.17

Christine (Tatianas Baby) nachzuweisen und damit auch die Verbindung zum Bordell mit den Zwangsprostituierten.

Anna versucht Nikolai gemeinsam mit ihrer Mutter und ihrem Onkel Stepan über den Inhalt des Tagebuchs zu konfrontieren. Dieser ist davon unbeeindruckt, reagiert jedoch mit einer eindeutigen Geste als er von Stepan angespuckt wird. Mit zwei Fingern deutet er auf den Hals und reißt dabei den Kopf hoch. Die Geste ist deutlich als Androhung von Gewalt- möglicherweise sogar tödlicher Gewalt- zu sehen.

Das Verschwinden von Annas Onkel Stepan lässt vermuten, dass es hier off-screen zu einem Mord gekommen ist. Erst als Nikolai sich Anna zu erkennen gibt, wird dem Zuschauer klar gemacht, dass dieser aus seinem Undercoverauftrag heraus dafür gesorgt hat, dass Stepan nach Schottland ins „Exil“ geschickt wird.

Indirekte Gewalt ist es, was die Filme auch nach dem Ansehen noch im Gedächtnis klingen lässt. Tom Stall und Nikolai verbleiben wie ein noch gespannter Bogen im Bewusstsein und deuten weiterhin ihr Potential zu jederzeitigem Gewaltausbruch an.⁷⁴ Die Feststellung des Regisseurs, dass in seinen Filmen verhältnismäßig wenig explizite Gewaltszenen vorkommen, ist damit sehr treffend.⁷⁵

Die indirekte Gewalt jedoch schwebt als Handlungsmotiv dauerhaft in der Wahrnehmung der Zuschauer.

Die Gewalt bei Cronenberg- das Motiv eines Auteurs

Der oftmals als „Baron of Blood“ titulierte Cronenberg macht keinen Hehl daraus, dass Gewalt zu seinen Filmen gehört wie sie eben zum Leben gehört. Das Thema der Gewalt durchzieht seine Filme und wird von ihm absichtlich immer wieder inszeniert. Nicht nur, weil das Publikum es erwartet, sondern auch weil es aus Cronenbergs Werk als Auteur nicht mehr wegzudenken ist. Über die Jahre hinweg wird deutlich, dass sich nicht nur die Effekte verbessert haben, sondern auch die erzähltechnischen Zusammenhänge. Die Szenen mit gewalttätigen Inhalten werden bewusst gesetzt und zeigen nie zu wenig oder zu viel. Im Vergleich zu typischen Hollywood Action/Drama Filmen (z.Bsp. *The Equalizer* 2014) ist

⁷⁴ Vgl. Lowenstein, A. (2009): Promises of Violence: David Cronenberg on Globalized Geopolitics. In: *boundary 2* 36 (2), S. 206. DOI: 10.1215/01903659-2009-011.

⁷⁵ Vgl. Taubin, Amy (September): Foreign Affair: David Cronenberg Talks about His Strangely Intimate New Russian Maia Movie "Eastern Promises" and Snuff Films on the Internet. In: *Film Comment* 2007, September (43/5), S. 52–55. Online verfügbar unter <http://search.proquest.com/docview/1705920?accountid=14682>, zuletzt geprüft am 05.03.2013. S. 53

der gewaltsame Tod keine Nebensächlichkei. Zu jeder Leiche gibt es einen Namen und eine Geschichte. Einzige Ausnahme bildet die Einführungssequenz von *A History of Violence*, wo das zuvor verübte Massaker jedoch ausreicht um die Szene eindringlich werden zu lassen. Gleichmaßen gehört Cronenberg zu den Regisseuren, die aktiv am Drehbuch mitarbeiten, es mitunter sogar selbst schreiben. Als zentraler Drehpunkt einer Filmproduktion beteiligt sich der Regisseur als Auteur an allen Gebieten und beeinflusst das endgültige Ergebnis. Diese Art von Eigeninteresse ist für Cronenberg typisch. Die Gewalt als gesellschaftlich unvermeidbarer Effekt herrscht in jedem seiner Filme vor und zeigt sich auf unterschiedlichste Weise. Oft entwickelt Cronenberg in seinen Filmen eine literarische Vorlage weiter, ohne direkt eine Adaption anzustreben. Eine unveränderte Umwandlung von Text zu Leinwand ist nicht sein Ziel. Es entsteht aus den Bausteinen der Textgrundlage und Cronenbergs eigenen Ideen ein neuer Stoff, der gänzlich neue Muster in der Handlung aufzeigen kann.

„Cronenberg ist 'auteur'; er tut die Frage der Genreproblematik in seinen Filmen als Publikums- oder Kritikerbegriff ab. Es mutet den Zuschauern an, als führten Cronenbergs Filme ihren eigenen Diskurs. Sie widersetzen sich gängigen Schemata und entwickeln sich seit den filmischen Anfängen des Regisseurs weiter. Die Filme David Cronenbergs bauen aufeinander auf, sie kommunizieren untereinander.“⁷⁶

Daraus folgert wiederum, dass auch die Darstellung der Gewalt in Filmen eine Ästhetik haben kann und trotz der negativen Aufnahme durch Zuschauer einen wichtigen Stellenwert einnimmt. Auch Cynthia Freeland schließt sich der Auffassung Cronenbergs an, dass auch in etwas zu Beginn widerwärtigem eine gewisse Schönheit stecken kann. Cronenberg äußert sich spezifisch dazu:

„Was nun Ästhetik anbelangt, versuche ich in meinen Filmen- das funktioniert für mich aber nicht unbedingt für andere... Ich versuche, die Ästhetik der Zuschauer zu verändern. In den 90 Minuten, oder wie lang der Film auch ist, möchte ich, daß die Leute zuerst mit ihrem normalen Abscheu den Film sehen und am Ende des Films eine Schönheit oder die Möglichkeit von Schönheit in Dingen entdecken, die sie zu Beginn für ekelhaft hielten. Das ist gewissermaßen mein Vorhaben, ein ästhetisches Vorhaben.“⁷⁷

Cronenberg adaptierte das Graphic Novel von Vince Locke und John Wagner insofern, als er nur die Grundlage der Geschichte beibehielt und die Handlung angepasst hat. In der

⁷⁶ Dreibrodt, Thomas J. (2000): Lang lebe das neue Fleisch. Die Filme von David Cronenberg : von Shivers bis eXistenZ. 2. Aufl. Bochum [Germany]: Paragon. S.14

⁷⁷ McCarty, John (1990): The modern horror film. 50 contemporary classics from \"The curse of Frankenstein\" to \"The Lair of the White worm\". Secaucus, NJ: Carol Pub. Group (A Citadel Press book). S.176

Zusammenarbeit mit Josh Olsen ergibt sich daraus ein eigenständiges Werk, das nicht nur als Adaption des Graphic Novels gesehen werden kann, sondern eine Erweiterung darstellt. Abgesehen von Namens- und Ortsänderungen fokussieren sich die Geschehnisse im Graphic Novel mehr auf die Kindheit Toms und was bisher geschah als es im Film der Fall ist. Toms Hintergrundgeschichte wird bis auf wenige Andeutungen ausgeblendet. Es bleibt dem Zuschauer überlassen, die Lücken zu füllen. Ebenso wie der Film bedient sich das Graphic Novel sehr direkter Szenen, doch die Auflösung der Hintergrundgeschichte sowie der Beziehung zu Edie wird im Film nicht erwähnt. Im Vergleich dazu bietet das Graphic Novel eine detaillierte Hintergrundgeschichte zu Tom McKenna und löst auch den Konflikt mit Edie bereits vor der letzten Konfrontation mit Richie auf.

Gewisse Themen und Ideen ziehen sich konsequent durch Cronenbergs Filme. Dazu gehört auch die plötzliche Transformation der Hauptfigur zu einem neuen Wesen, einem vorher nicht existenten Hybriden. Die Verschleierung oder Aufspaltung des Selbst, der Identität lässt sich immer wieder verfolgen- sei es bei den Mantle Zwillingen in *Dead Ringers* oder Dennis „Spider“ Clegg als schizophrener „Suchender“. Doch im Gegensatz zu vielen seiner früheren Filme lassen sich das Fremde, das organisch-viszerale in *A History of Violence* und *Eastern Promises* nur vereinzelt finden. Die Themen und Motive sind als Ansätze noch vorhanden, doch auch Cronenbergs Ansatz hat sich seit *eXistenZ* stark verändert. Eine neue Darstellungsweise entwickelt sich, in der Cronenbergs Protagonisten ihre Kämpfe körperlich in der Außenwelt ausführen, der Konflikt jedoch im Kopf stattfindet. Die Lautstärke wirkt gedämpft, die sonst so expliziten Motive gemäßigt. Beinahe Mainstream muten die beiden Filme an, bieten aber kein typisches Happy-Ending. Cronenberg bleibt seiner Linie treu, er erwartet von seinem Publikum eine genauere Kenntnis und Offenheit, um auch diese beiden Filme in sein Werk zu integrieren.

„To identify Cronenberg’s work (or, indeed, any auteur’s) is, therefore, to recognize that these works function as disciplinary structures in and of themselves, training their audience in the means of recognizing them and, crucially, responding to them.“⁷⁸

Cronenbergs “Strukturen” werden in *A History of Violence* und *Eastern Promises* nicht mehr so offensichtlich angeboten, das laut Wilson “trainierte Publikum” erkennt ihn nicht wieder. Wilson verdeutlicht dies nochmal:

“It is for that reason that *A History of Violence* and *Eastern Promises* are offered in direct comparison with *Videodrome*. These two most recent films break, almost entirely, with the formal and narrativizing disciplinary structures that are identifiably Cronenbergian (and

⁷⁸ Wilson, Scott (2011): *The politics of insects. David Cronenberg's cinema of confrontation*. New York: Continuum. S.200

which might be, however arguably, best exemplified in *Videodrome*).⁷⁹

Trotz der Unterschiede in der Herangehensweise bleibt Cronenberg sich darin treu, die Zuschauer voll und ganz in seine Handlung zu verwickeln. Durch das Stilmittel der Gewalt geht er einen wichtigen Schritt weiter und zeigt nicht das Phantastische, sondern das Reale. Die Realität wird einem hier durch die Gewalt bewusst, wenn man den direkten Effekt auf den Körper betrachtet. Prince beschreibt es sehr treffend wenn er sagt, dass die Involvierung des Zuschauers gerade durch die Gewalt einen wichtigen Punkt ausmacht.

„This consideration of involvement, finally, is perhaps the most important. All the other issues- consequences, multiplicity of meaning, arousal of empathy - are united by the question that measure how successfully a group of film artists have involved their audience in the experience of violence. Do I care about this character? Will his or her passing leave a gap? Will I remember what I've seen?“⁸⁰

Cronenberg garantiert beinahe eine weitere Beschäftigung mit seinen Inhalten. Und das obwohl er sich im Gegensatz zu David Lynch nicht größtenteils an „Mindgame Movies“ orientiert. Trotz mitunter offenen Filmenden oder rätselhaftem Subtext gelingt es dem aufmerksamen Zuschauer, mehr als nur Bilder aus einem Cronenberg Film mitzunehmen. Doch ähnlich wie bei Lynch lässt sich Cronenbergs „Stimme“ in seinen Filmen erkennen. Er scheut nicht davor zurück, auch verstörende Bilder auf der Leinwand zu belassen.

„If a film makes the decision to be violent, it shouldn't go about its business timidly: no art ever came from a hedged bet. But most of the violent pictures that cross the screen these days, however dangerous they appear, are as conservative at heart as a Disney fable. These films hedge their bets on the level of audience involvement by refusing a full commitment to their own content: they want to look at horror, but they don't want to feel it, smell it, take the chance of getting sick from it. By insuring itself in this way, a violent film can't help but resist a viewer's emotional investment, which frustrated, displaces itself onto an academic admiration of style.“⁸¹

Cronenberg als Aushängeschild des “Body Horror” verlegt sich darauf, nicht von den gezeigten Bildern angeekelt zu sein, sondern von den menschlichen Handlungen, die zu den drastischen Bildern führen. Die Gewalt als Vehikel erzählt nur, dass in einer Welt des organisierten Verbrechens und des Menschenhandels keine andere Möglichkeit besteht, sich selbst zu behaupten. Cronenberg transferiert die Notwendigkeit für Gewalt und Abscheu in seinen Filmen darauf, die eigenen Regeln der Mafia aufzuzeigen und auch die Abstumpfung

⁷⁹ Wilson, Scott (2011): *The politics of insects. David Cronenberg's cinema of confrontation*. New York: Continuum. S.200

⁸⁰ Prince, Stephen (2000): *Screening violence*. London: Athlone. S.108

⁸¹ Prince, Stephen (2000): *Screening violence*. London: Athlone. S.108

der Gesellschaft anzuprangern. Semyons kaltblütige Handlungen bestimmen das Gewaltpotenzial des Films und Annas emotionale Reaktionen zeigen auf, wie wir uns alltäglich im Angesicht solcher Geschehnisse fühlen sollten. Die Szenen der Gewalt dienen nur dazu, diese Botschaft tiefer im Bewusstsein zu verankern. Es kann dafür argumentiert werden, dass Cronenberg dem Zuschauer Mitgefühl aufzwingt statt nur Abscheu zu erzeugen. In *A History of Violence* und *Eastern Promises* sind Cronenbergs Protagonisten nicht hilflos im Angesicht ihrer Probleme, sondern können aktiv die Entwicklung der Geschehnisse beeinflussen und so trotz ihrer Taten eine gewisse Menschlichkeit zurück erlangen- etwas, das Max Renn in *Videodrome* oder Seth Brundle in *The Fly* nicht gelungen ist. Barbara Kainz sieht diese Verlagerung ebenfalls als stimmig mit dem Werk Cronenbergs:

„Als *A History of Violence* 2005 in die Kinos gelangte, gaben sich viele Fans von David Cronenberg enttäuscht über einen Film, der, wie sie meinten, wenig gemein hatte mit Arbeiten wie *Naked Lunch* (CA/UK/JP, 1991), *Crash* (CA/US, 1996) oder *eXistenZ* (CA/UK/FR 1999) und der außerdem einen Bewegung des Regisseurs hin ins Mainstream Kino anzuzeigen schien. Ihnen entging, dass dieser Film ein weiteres Kapitel in Cronenbergs Erkundungen des Exzesses und gewaltsamer Gewohnheiten als Bestandteile der modernen Kultur wie auch der menschlichen Natur darstellt. In diesem Fall zielen seine Erkundungen auf das Verhältnis des Publikums und der Kultur im Allgemeinen zur Gewalt und deren Repräsentation als einen mentalen Habitus, nicht lediglich als perverser Gewohnheit.“⁸²

Cronenbergs Zuwendung zum Mainstreamfilm ist zwar deutlich erkennbar, dennoch lassen sich auch mit seinen älteren, noch eher als „Auteur-Filme“ bekannte Werke Parallelen herstellen. Gerade in Filmen wie *The Dead Zone* und *Videodrome* ist der Mainstreamanspruch deutlich sichtbar, ohne das Ausmaß an Kritik zu erfahren, dass *A History of Violence* und *Eastern Promises* bekommen haben.

Besonders in den beiden Filmen stehen starke Frauenfiguren neben dem männlichen Protagonisten im Vordergrund. Während sich der männliche Protagonist mit seinen Problemen herumschlägt, sind es letztendlich die Frauen die eine Entscheidung hinsichtlich eines positiven Handlungsverlaufs treffen. Annas Empathie sowie Edies anhaltende Loyalität beeinflussen das Verhalten des jeweiligen Protagonisten stark. Edies Rollenprofil geht so weit, dass sie als Anwältin sogar mehr oder weniger als Vertreterin des Gesetzes gelten könnte.⁸³ Doch auch in anderen Filmen Cronenbergs sind starke Frauen keine Seltenheit.

Ob nun bei Allegra Geller in *eXistenZ* oder auch Sabina Spielrein in *A Dangerous Method*:

⁸² Kainz, Barbara (Hg.) (2009): *Comic. Film. Helden. Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analysen*. Wien: Löcker. S.133

⁸³ Amy Taubin (2005): *Model Citizens. Nothing is quite what it seems in A History of Violence, Cronenberg's subversive vision of Homeland Insecurity*. In: *Film Comment*, S.27

Die anfängliche Verletzlichkeit wandelt sich bald in unnachgiebiges Vorgehen im Sinne der eigenen Interessen. Im Gegenzug zu Stimmen, die Cronenberg Misogynie vorwerfen, zeichnet sich hier ein anderes Bild ab.

„Betrachtet man Cronenbergs weibliche Figuren genauer und im Kontext seiner Filme, so stellt man schnell fest, daß sie charakterlich sehr differenziert und unterschiedlich sind.“⁸⁴

Nicht selten stellen sie den Sympathieträger des Films dar, und bringen die menschliche Komponente mehr in den Vordergrund. Sie fungieren somit als moralischer Kompass und bilden Cronenbergs Wunsch nach positiver Veränderung im modernen sozialen Menschen ab:

„I was just reading about Steven Pinker’s *The Better Angels of Our Nature* and how he thinks we are less violent and so on, and I believe *not*. But at the same time, I can well believe that New York City is much safer than medieval London, for example, just in terms of violence. But in the terms of the world? (..) So are we really in better shape or not? It’s hard to say, but I think that until our physiology really changes and evolves, we’re the same people.“⁸⁵

Maria Bello’s Szenen sind daher mitunter noch schwieriger - nicht nur durch die Nacktheit ihrer Figur, auch durch die actionlastige Sexszene auf den Stufen des Hauses, die völlig ohne Stunthilfen auskommen musste. Vieles in diesen Szenen dreht sich um das Vertrauen - einerseits vom Schauspieler zum Regisseur, andererseits vom Vertrauen der weiblichen Hauptrolle zur männlichen Hauptrolle. Sowohl Edie als auch Anna entscheiden sich letztendlich, ihren undurchschaubaren Kompagnons zu vertrauen und das in einer Situation, die dies nicht gerade unterstützt. Obwohl sie wissen, dass die Taten ihrer männlichen Counterparts falsch sind, entschließen sie sich loyal hinter ihnen zu stehen. Letztendlich verlassen sie sich hier darauf, dass die Selbstjustiz, die vorgenommen wird, einer gerechtfertigten Handlung entspricht, die bei beiden zu dem gewünschten Ergebnis führt: Edie bekommt ihre Familie zurück und Anna erhält die Möglichkeit, das Baby Christine zu adoptieren. Auf gewisse Weise übernehmen sie damit die Charakterzüge ihrer Partner und akzeptieren die daraus resultierenden gewaltsamen Konsequenzen.

Es gibt in *A History of Violence* und *Eastern Promises* eine Familiendynamik, die ungewöhnlich erscheint. Die typische amerikanische Familie wird von Edie, Tom, Jack und Sarah repräsentiert. Im Gegensatz dazu stehen die kriminellen Organisationen oder

⁸⁴ Vgl. Oetjen, Almut; Wacker, Holger (1993): Organischer Horror. Die Filme des David Cronenberg. 1. Aufl. Meitingen: Corian-Verlag. S.27

⁸⁵ Ratner, M. (2012). Dangerous Methodology: Interview with David Cronenberg. *Film Quarterly*, 65(3), S. 23. doi:10.1525/FQ.2012.65.3.19

„Familien“ nach dem Mafia Vorbild. Einerseits kommen aus Tom/Joey's Vergangenheit die Verbindungen zur irischen Mafia, in der Joey's Bruder Richie immer noch um einen Ehrenplatz kämpft. Andererseits stehen in *Eastern Promises* wiederum die Mafiafamilie der *Vory V Zakone* gegen das zusammengesetzte Mosaik aus Anna, Annas Mutter Helen und ihr russischer Onkel Stepan. Schnell wird deutlich, dass trotz großer Konflikte die Loyalität in der klassischen Familie größer ist als in der durch geschäftliche Interessen verbundenen Kriminellen. Obwohl die Familiendynamik und –darstellung als solche für Cronenberg bis dahin eher untypisch ist, nutzt er sie in den untersuchten Filmen, um die Gegensätze zwischen den beiden Konzepten zu verdeutlichen. Eine Initiation in die Mafiafamilie bietet keinen Schutz, weder durch den Initiationsritus noch durch Verwandtschaft. Semyon ist bereit, Nikolai an Kirills Stelle zu opfern, ebenso wie Richie Fogarty als älterem den Vorrang über seinen eigenen Bruder Joey gibt.

Mitunter ist gerade die Unverfrorenheit, mit der Cronenberg seine Filme angeht, für Schauspieler ein Grund sich zurückzuziehen.⁸⁶ Nichtsdestotrotz schafft Cronenberg es immer wieder, bekannte Schauspieler um einen Bruchteil ihrer normalen Gage zu engagieren. Cronenbergs Unwille, sich mit größeren Studios einzulassen sowie das im Verhältnis für einen umfassend vermarkteten Film geringe Budget sind wiederum typische Markenzeichen für ihn. Diese Art der Selbstorganisation und der daraus folgenden Selbstbestimmungen unterstützen Cronenbergs Vorgehen als Auteur.

Mit Viggo Mortensen arbeitete er im Rahmen von *A History of Violence* und *Eastern Promises* zweimal zusammen, was die Filme auch auf dieser Ebene verbindet. Mortensen schafft es beide Male, einen vielschichtigen Mann mit unklarer Vergangenheit völlig unterschiedlich darzustellen. Mortensens Nikolai erscheint geheimnisvoll und mysteriös, während sein Tom/Joey stets aus dem Affekt heraus zu handeln scheint. Cronenberg nutzt hier die Wandelbarkeit Mortensens zu seinem Vorteil, um zwei Geschichten mit ähnlichem Sujet zu realisieren und zeigt wie er mit demselben Schauspieler zwei grundsätzlich verschiedene Ergebnisse erzielen kann.

Die Gewalt als Auteurmotiv spiegelt sich daher auch in den Schauspielern wieder: Nur ein Schauspieler, der seinem Regisseur vertraut kann sich letztendlich in einen Film mit gewalttätiger Handlung begeben.

⁸⁶ “Actors sniff around, claiming they want to work with the great director, but often they eventually waver. “It’s not the director, it’s the role. People are worried about their image and how they’re perceived,” he said. “They’re afraid.”“ Aus: Katrina Onstad: The Dark Knight: David Cronenberg’s creepy obsessions say as much about us as they do about him. In: *Toronto Life*. Online verfügbar unter http://www.torontolife.com/informer/features/2013/12/03/david-cronenberg-profile-dark-night/?page=all#tlb_multipage_anchor_3, zuletzt geprüft am 09.09.2014.

Im filmtechnischen Bereich lassen sich ebenfalls für Cronenbergs Erzählweise typische Einstellungen und Bilder finden. So zeigt er uns in *A History of Violence* zwar keinen explodierenden Kopf, doch die Reste von Lelands Schädel werden kurz im Close Up gezeigt. Das kurze Close-Up im direkten Anschluss an eine Gewalthandlung vermittelt gerade bei *A History of Violence* und *Eastern Promises* den gewalttätigen Aspekt den die Figuren mit sich bringen.

Die Rache an dem jungen Ekrem, der den Mord für Kirill begangen hat, besteht darin, dass ihm nach einem Fußballspiel auf dem Heimweg der Hals aufgeschlitzt wird. Erst sieht es fast aus, als wäre nichts passiert, doch sobald er seinen Fanschal herunterzieht, sehen wir, wie er aus seiner Wunde zu bluten beginnt. Er stirbt, indem er in dieser Nahaufnahme röchelnd aus dem Bild rutscht. Die letzten Momente zu zeigen und den damit einhergehenden Todeskampf, ist ebenso typisch für Cronenberg. Seine Figuren werden nicht verletzt, um dann Off-Screen zu sterben.

Er weigert sich sozusagen von diesen letzten Momenten, die am schwersten anzusehen sind, wegzuschneiden. Sein Ansatz, dass seine Filme in Erinnerung bleiben sollen, ist sicher erfüllt. Doch benutzt er diese Mittel nicht in überflüssiger Manier. Jede Szene ist pointiert und führt alle Handlungen der Gewalt von Anfang bis Ende durch. Jede Figur, die On-Screen stirbt, hat eine weiterführende Bedeutung in der Handlung. Die Tötungswelle am Anfang von *A History of Violence* ist Off-Screen, um die Natur der Figuren Leland und Billy anzudeuten, nicht aber von dem Fokus auf sie abzulenken. Deshalb wird aber der Tod von Tatiana in *Eastern Promises* durchaus gezeigt: Sie markiert den Anfang vom Untergang für Semyon. Ihr Tod löst die folgende Entwicklung aus, während die Motelbesitzer nur zur Figurenetablierung dienen. Es könnte daraus geschlussfolgert werden, dass Onkel Stepan's Verschwinden absichtlich als Mord angedeutet wird. Erst später erfährt der Zuschauer, dass er zu seiner eigenen Sicherheit nach Schottland gebracht wurde. Cronenberg spielt hier mit der Erwartungshaltung des Publikums.

Cronenbergs Gewaltdarstellung im Film ist eigenwillig, aber fokussiert.

Leitmotive

Wie bei Dreibrodts beschrieben, folgen die Cronenbergschen Filme einem gewissen Muster.⁸⁷ Die zentralen Themen seiner Filme bewegen sich anhand dreier Leitmotive, die auch in *Eastern Promises* und *A History of Violence* wiederzufinden sind.

Dreibrodt beschreibt hier, dass sich Cronenbergs Figuren konstant mit ihrer eigenen Sterblichkeit konfrontiert sehen. Diese „Auseinandersetzung mit Sterblichkeit“⁸⁸ findet sich auch in den untersuchten Filmen wieder. Tom Stall sieht das neue Leben, das er sich aufgebaut hat, verschwinden um wieder von dem alten Leben Joeys übernommen zu werden. Nikolai bewegt sich als Handlanger eines Mafiabosses stets auf einem schmalen Grat. Besonders in der Badehausszene wird dann klar, dass er für seinen Boss zwar ein guter aber auch austauschbarer Angestellter ist. Der daraus folgende Prozess der Loslösung vom alten Leben ist es auch, der zur Prägung des Begriffs „New Flesh“ im Zusammenhang mit Cronenberg geführt hat. Im Gegenzug zu vielen älteren Filmen dürfen die Protagonisten in *Eastern Promises* und *A History of Violence* ihre „neuen“ Körper bzw. Leben behalten, nachdem sie mit ihrer Vergangenheit mehr oder weniger abgeschlossen haben. Damit wird auch Dreibrodts zweite These in Bezug auf ständige Transformation bestätigt. Nur durch die dauernde Anpassung wird es den beiden Figuren ermöglicht, in ihrer Welt weiterzuleben. Die Anmerkung, dass Cronenberg dabei besonders an der kreativen Geburt einer menschlichen Erfindung interessiert ist, ist beachtenswert.⁸⁹ Beide Protagonisten erfinden sich ein neues Leben aus einer zwingenden Notwendigkeit. Sie erschaffen somit ein neues Selbst, um als in ihrer Gesellschaft normale Individuen fungieren zu können. Da Tom/Joey aus der Mafia „austreten“ will und Nikolai sozusagen „eintreten“, ergeben sich darauf zwei gegensätzliche Persönlichkeitsprofile, die als Spiegelung der jeweils anderen Figur erscheinen. Die dritte These ist aber vielleicht die Treffendste: Die Wiederkehr und Akzeptanz des Verdrängten.⁹⁰ Erst durch die einschneidenden Erlebnisse in der Handlung des Films erinnern sich die Figuren an ihr altes Leben und wenden sich bewusst dahin zurück, um diesen Abschnitt abzuschließen. Tom muss letztendlich Joey Cusack den Vortritt

⁸⁷ Dreibrodts, Thomas J. (2000): Lang lebe das neue Fleisch. Die Filme von David Cronenberg : von Shivers bis eXistenZ. 2. Aufl. Bochum [Germany]: Paragon. S.167-173

⁸⁸ Vgl. Dreibrodts, Thomas J. (2000): Lang lebe das neue Fleisch. Die Filme von David Cronenberg : von Shivers bis eXistenZ. 2. Aufl. Bochum [Germany]: Paragon. S.168

⁸⁹ Vgl. Dreibrodts, Thomas J. (2000): Lang lebe das neue Fleisch. Die Filme von David Cronenberg : von Shivers bis eXistenZ. 2. Aufl. Bochum [Germany]: Paragon. S.170

⁹⁰ Dreibrodts, Thomas J. (2000): Lang lebe das neue Fleisch. Die Filme von David Cronenberg : von Shivers bis eXistenZ. 2. Aufl. Bochum [Germany]: Paragon. S.170

lassen, um überhaupt überleben zu können. Nikolai trifft sich erst nach seiner Tortur im Badehaus mit dem Chef seiner Undercoverabteilung, um ihm den Fortschritt seiner Initiierung vorzuführen. Beide Figuren befinden sich jedoch hinterher in einem undefinierbaren Limbus. Die Beziehung Tom/Joey zu Edie und den Kindern ist geschädigt und Nikolai sieht sich nun als Kopf einer Organisation, die er ursprünglich stürzen wollte. Beide Figuren bleiben in ihrem persönlichen Zwiespalt gefangen. Auch Dreibrodt's Fazit lässt sich dahergehend nicht ignorieren: Alle drei Thesen stehen in reger Kommunikation miteinander.

Nun möchte ich vorschlagen, dass eine vierte These hinzu kommen soll: Die Gewalt als ein bestimmender Aspekt des Lebens. Keine der vorherig aufgestellten Thesen Dreibrodt's kommt ohne die gewaltsamen Veränderungen aus, die die Protagonisten ertragen müssen. Der Ausbruch aus der Norm kann erst durch erhöhten Druck von außen erfolgen, von der gesellschaftlichen Seite. Die Gewalt als „essentieller Grundbegriff der menschlichen Existenz“⁹¹ ist nicht zu ignorieren und Cronenberg scheint sich dessen sehr bewusst zu sein. Seine filmische Sprache als Auteur versteckt sich niemals vor diesem Grundsatz.

Sterblichkeit, Transformation und Rückkehr des Verdrängten sind dabei unterstützende Motive, die ein Gerüst für jeden seiner Filme bilden. Der „Body Horror“ beschränkt sich damit nicht nur auf Mutation oder Verstümmelung/Verletzung, sondern erweitert seinen metaphorischen Horizont auf die innen liegenden mentalen Spaltungen. In Bezug auf die untersuchten Filme lässt sich daraus eine Angst vor der eigenen Identität ableiten, die für beide Protagonisten lebensbedrohlich sein kann. Die mentale, nur im Kopf existente Angst steigert sich hier in einen sehr aktiven Selbsterhaltungstrieb, der sich dann in den Kampfsequenzen Bahn bricht.

Cronenbergs Weg scheint zunehmend in die inneren Welten zu führen- mit *A Dangerous Method* machte er wortwörtlich einen Film über die gefährlichen Methoden, welche angewandt werden, um in die Tiefen der menschlichen Psyche zu schauen und ganz nebenher einen Verweis auf den mit ihm in Zusammenhang oft zitierten Freud. Dass Cronenberg sich mit Freud auseinandergesetzt hat, wird in vielen Interviews deutlich und er scheint Freuds Theorien als unbegrenzte Quelle für immer neues Material zu nutzen. Einerseits ergibt sich also eine Verlagerung in eine Welt nach realem Vorbild für seine Thematiken und andererseits eine noch größere Fokussierung auf das mentale als Abbild der Realität seiner Hauptfiguren. Die Transformationen, die Cronenbergs Figuren durchlaufen,

⁹¹ Dreibrodt, Thomas J. (2000): Lang lebe das neue Fleisch. Die Filme von David Cronenberg : von Shivers bis eXistenZ. 2. Aufl. Bochum [Germany]: Paragon. S. 172

scheinen immer den Weg von der Menschlichkeit weg zu gehen.⁹² Die Humanität wird durch ihre Transformation abgelegt und als nachteilig definiert. Erst in den späteren Filmen ist das Zurückfinden zur Menschlichkeit als Thema stärker. Wilson definiert diese Tendenz zur Transformation sehr treffend:

„Thus Cronenberg’s cinema is one of transformation, but – and this is essential – of transformation as it intersects with those legislative and necessarily disciplinary structures that move to limit, control or prevent outright such alterations. Cronenberg’s films, therefore, utilize transformation in order to more fully examine the structures that surround the transformative being, that provide it with meaning and, when threatened, move to stop or, at its most extreme, punish it for having transformed. Regardless of any specific articulation on the context of each text, these films highlight in the ways in which the beings who inhabit Cronenberg’s narratives are disciplined as they attempt their various transformations and because of them.”⁹³

Gegen die gesellschaftliche Struktur vorzugehen, löst einerseits die Transformation aus und führt andererseits zu der so allgegenwärtigen Gewalt. Es könnte argumentiert werden, dass ohne die von den Figuren absolvierte Transformation, sei es bereits vorher oder während der Handlung, eine Grundlage für die Gewalt nicht gegeben ist. In diesem Zusammenhang greifen die beiden Motive ineinander wie die Räder eines Zahnrades. Ein Cronenberg’scher Film wird durch diese beiden Komponenten erkennbar. Transformation und Gewalt bekommen jedoch bei Cronenberg weder eine vollkommen negative noch vollkommen positive Wertung. Grundsätzlich befinden sich diese Dinge auf einem neutralen Standpunkt. Erst durch die Entwicklung der Handlung und die Reaktionen der gesellschaftlichen Struktur darauf findet eine Wertung statt.

In *Eastern Promises* und *A History of Violence* ist es grundsätzlich notwendig, dass die Transformation stattfindet, damit beide Protagonisten ihre zuvor begonnene Mission beenden können. Die Gewalt wird dabei nicht gutgeheißen, doch als unvermeidbar deklariert. Diese immer wiederkehrenden Komponenten erscheinen dem Publikum beinahe unvermeidbar und spiegeln sich in jedem Film des Regisseurs wieder. Cronenberg selbst jedoch sieht die Wiederholungen seiner Themen und Motive eher als natürliche Entwicklung von Figuren und Handlung an.⁹⁴ Das von Wilson angesprochene „durchbrechen der

⁹² Vgl. Wilson, Scott (2011): *The politics of insects. David Cronenberg's cinema of confrontation*. New York: Continuum. S.2

⁹³ Wilson, Scott (2011): *The politics of insects. David Cronenberg's cinema of confrontation*. New York: Continuum. S.3

⁹⁴ “That’s the thing: people say that I’m obsessed with certain themes. I understand it’s a sort of shorthand but I don’t think of myself as an obsessive person. Mind you, when I said that last night my wife laughed out loud. The fact is that when I’m making a movie I don’t really think about my other films. It doesn’t help me.“ Aus: Ratner, M. (2012). *Dangerous Methodology: Interview with David Cronenberg*. *Film Quarterly*, 65(3), S.22. doi:10.1525/FQ.2012.65.3.19

Regeln/Disziplin“⁹⁵ thematisiert die Gewalt als zentralen Dreh- und Angelpunkt in Cronenbergs Erzählungen, besonders aber in *Eastern Promises* und *A History of Violence*. Die Darstellung typisch Cronenbergianischer Gewalt ist in diesen beiden Filmen jedoch daran gebunden, möglichst real zu erscheinen. Der sonst so oft erwähnte „Body Horror“ hat hier keinen Anteil, außer in der Feststellung, dass jede Form der Gewalt auf gewisse Weise „Body Horror“ beinhaltet.

Die Hinwendung Cronenbergs zum Mainstream wurde vielfach kritisiert eben durch diese Abwendung vom Fantastischen. Doch die sehr detailgenaue Darstellung bietet im filmischen Kontext einen anderen Zugang zu dem Thema. Nicht nur ist *A History of Violence* bereits sehr treffend betitelt, er vermittelt den Eindruck gleichermaßen eine „Studie der Gewalt“ bieten zu wollen. Es scheint als hätte Cronenberg sich ein Vorbild an Sergio Leone genommen, der laut Werner Barg „den Mythos der USA“⁹⁶ filmisch geprägt hat:

„Es ist daher konsequent, daß der italienische Regisseur den Kosmos seiner Helden genau den Traditionen jener populären Genres des US-Mainstream-Kinos entnahm, die den US-amerikanischen Gewalt-Mythos maßgeblich geprägt haben: der Western und der Gangsterfilm.“⁹⁷

Dies gilt vor allem für *A History of Violence*, doch auch in *Eastern Promises* lassen sich die Tendenzen dazu wiedererkennen. *A History of Violence* kann man mit seinem Kleinstadtsetting und der Gefahr von außen noch am ehesten als typischen Western-/Gangsterfilm interpretieren. Doch auch das organisierte Verbrechen kommt hier nicht zu kurz und es ist wahrscheinlich, dass Leones Filme eine Inspirationsquelle für Cronenberg waren:

„Es ist nicht allein die Mischung aus der Angst vor der Gewalt, der Lust an dieser Angst und der fiktiven Erfüllung real nicht lebbarer Gewaltphantasien, es ist vielmehr das konkrete Ausagieren der Zerstörung gesellschaftlicher Ordnung in der Fiktion des Western, im erfolgreichen Kampf der Taugenichtse gegen brutale und sadistische Gentleman-Killer, die für das organisierte (Gesellschafts-) Verbrechen stehen.“⁹⁸

Diese unwillkürliche Angst vor dem organisierten Verbrechen ist es auch, was Cronenberg hier thematisiert. In beiden Filmen werden normale Personen in ein kriminelles Umfeld versetzt. Die Umkehrung normaler Verhältnisse zu einer Gesellschaft organisierten

⁹⁵ Vgl. Wilson, S. (2011). *The politics of insects: David Cronenberg's cinema of confrontation*. New York: Continuum S. 200

⁹⁶ Vgl. Barg, W., & Plöger, T. (1996). *Kino der Grausamkeit: Die Filme von: Sergio Leone, Stanley Kubrick, David Lynch, Martin Scorsese, Oliver Stone, Quentin Tarantino*. Frankfurt/M: BfF. S.17

⁹⁷ Barg, W., & Plöger, T. (1996). *Kino der Grausamkeit: Die Filme von: Sergio Leone, Stanley Kubrick, David Lynch, Martin Scorsese, Oliver Stone, Quentin Tarantino*. Frankfurt/M: BfF. S.17

⁹⁸ Barg, W., & Plöger, T. (1996). *Kino der Grausamkeit: Die Filme von: Sergio Leone, Stanley Kubrick, David Lynch, Martin Scorsese, Oliver Stone, Quentin Tarantino*. Frankfurt/M: BfF. S.26

Verbrechens spielt dabei auch in Cronenbergs Methode hinein, seine Figuren fortlaufend zu verunsichern und ihre Entscheidungen in einer zwiespältigen Ebene verbleiben zu lassen. Der staatliche Apparat wird dabei kaum beachtet. Sowohl in *Eastern Promises* als auch in *A History of Violence* gibt es genau einen offiziellen Vertreter des Gesetzes, der namentlich in der Handlung erscheint. Der Sheriff von Millbrook interessiert sich für die Geschehnisse um Tom Stall, steckt aber in seiner Investigation zurück, als Edie ihn abblockt. Ebenso ist der Vertreter des FSB erst zu sehen, als Nikolai verletzt im Krankenhaus liegt. Sein Undercoverauftrag soll zurückgezogen werden und erst der Hinweis auf den Erhalt der „Sterne“ bringt ihn davon ab. Die Aktionen der Agententeams werden nie gezeigt, sondern nur beiläufig von den Figuren erwähnt.

Cronenberg legt als Ausgleich Wert auf moralische Frauenfiguren. Wie schon beschrieben, sind Edie und Anna sehr starke Figuren, die sich augenscheinlich allein durch ihre Berufswahl als moralische Personen auszeichnen. Edie als Anwältin und damit Vertreterin des gesellschaftlich anerkannten Gesetzes, sowie Anna als Hebamme sind tagtäglich mit moralischen Entscheidungen zu Lasten oder Gunsten der ihnen anvertrauten Personen beschäftigt. Kriminalität und Gewalt hängen ebenso zusammen, wie Tom/Joey und Nikolai nicht ohne ihre moralischen Counterparts existieren.

„It might be suggested, then, that criminality is not simply one aspect of modernity, an inevitable by-product, but its underside, something from which it cannot be separated.”⁹⁹

Ebenso wie hier eine Unmöglichkeit der Trennung festgehalten wird, so gilt dies für die Figuren in *A History of Violence* und *Eastern Promises*. Der so angebotene moralische Kompass ist es vermutlich auch, was die Protagonisten Tom/Joey und Nikolai an ihren vorherigen Taten zweifeln lässt. Diese dauernde Verunsicherung in ihrer eigenen Welt reflektiert gleichermaßen die Verunsicherung gegenüber dem Unbekannten wieder.¹⁰⁰

Wie bei Nicol erwähnt sind diese „unbekannten“ Entdeckungen für das Krimi/Thriller Genre eine neue Entwicklung.¹⁰¹ Die feminine Rolle der Frau, Homosexualität und die

⁹⁹ Nicol, B., McNulty, E., & Pulham, P. (2011). *Crime culture: Figuring criminality in fiction and film*. *Continuum literary studies*. London: Continuum S.2-3

¹⁰⁰ Vgl. Nicol, B., McNulty, E., & Pulham, P. (2011). *Crime culture: Figuring criminality in fiction and film*. *Continuum literary studies*. London: Continuum S. 5 : “Where traditionally the crime genre (and all its subgenres) was predicated on the importance of keeping "the other" outside of the text (i.e. the female body, the criminal body, perhaps even death itself, or at least an authentic representation o it), in post-war crime fiction the genre gradually begins to incorporate within its universe what was previously "other" to it: femininity, homosexuality, uncontrollable criminal desire, and most noticeably, an excessive concentration on "various dismembered, decomposed, displayed and eroticised bodies" (2001, p.245).”

¹⁰¹ Ebd. da

Allgegenwärtigkeit von Gewalt in Bildern sowie in Themen bilden sich bei Cronenberg als zentrale Betrachtungspunkte heraus. Der Regisseur scheut in beiden Filmen nicht davor zurück, diese Entdeckungen zum Gegenstand und Fokus zu machen.

Wilson untersucht in „The Politics of Insects“ die Abweichung Cronenbergs von seinen Strukturen und inwiefern *Eastern Promises* und *A History of Violence* als Ausflüge in das Mainstream Kino zu sehen sind.¹⁰² Wilson betont zwar, dass langjährige Connaisseurs Cronenbergs Werke enttäuscht waren, letztendlich aber das offene Ende sowie die allgemein verbleibende Unsicherheit der Figuren sowie des Zuschauers durchaus kongruent mit den vorherigen Filmen sind. Die Vergrößerung der Zuschauerbasis ergibt sich daher nicht aus Cronenbergs Änderung von Strukturen und Thematiken, sondern aus der leichter nachvollziehbar erscheinenden Handlung.

Cronenbergs Leitmotive und Strukturen setzen sich daher weiter fort und nutzen unter anderem seine Darstellung der Gewalt, um einen übergreifenden Bogen zu seinen früheren Werken zu schlagen. Keines der gezeigten kriminellen „Elemente“ ist eines, dem man selber begegnen möchte, obwohl klar ist, dass sie so oder so ähnlich in jeder größeren Stadt existieren. Wie so oft, zeichnet Cronenberg einen Einblick in eine andere Welt, nur unterscheidet sich dieser Einblick in den untersuchten Filmen in der Nähe zur Realität. Organisiertes Verbrechen ist einerseits das böse Unbekannte, andererseits durch viele mediale Interpretationen das Altbekannte. Von Filmen wie *eXistenZ* oder *Videodrome* geht eine Faszination der Unwirklichkeit aus, die mit der realen Bedrohung durch organisiertes Verbrechen nicht vergleichbar ist.

Die von den Figuren gefühlte Unsicherheit wandelt sich in eine von den Figuren ausgehende Unsicherheit. Die Wandlung im Film lässt sie niemals zu einem „Ganzen“ zurückkehren. Dieser Zustand der Unvollkommenheit trennt Cronenbergs Figuren vom allgemein typischen Hollywoodheldentum. Während Tom Stall bemüht ist, in sein Familienleben zurückzukehren und dennoch als Mafiakiller Joey in Erinnerung bleibt, so steckt Nikolai zwischen zwei Welten fest. Einerseits als Undercoveragent des FSB, andererseits als der Puppenspieler hinter Kirill als neuem Kopf der Londoner *Vory V Zakone*. Wie von Wilson interpretiert, dient diese Darstellung der Figuren zwischen zwei Leben auch als Verweis auf den Regisseur selbst.¹⁰³ So ist Cronenberg mit *A History of Violence* und *Eastern Promises* in ein neues territoriales Gebiet eingedrungen, als Mainstream bekannt und hat seine

¹⁰² Vgl. Wilson, S. (2011). *The politics of insects: David Cronenberg's cinema of confrontation*. New York: Continuum. S.208-211

¹⁰³ Vgl. Wilson, S. (2011). *The politics of insects: David Cronenberg's cinema of confrontation*. New York: Continuum. S.224

Leitmotive und Strukturen aus vorherigen Filmen mitgenommen und eingebaut.

Diese neue Vorgehensweise hält seitdem an und lässt sich in Filmen wie *A Dangerous Method*, *Cosmopolis* und *Maps to the Stars* durchaus auch beobachten. Keiner dieser Filme spielt in Cronenbergschen bewusstseinsverzerrten Welten, sondern in nachvollziehbarer Umgebung. Nichtsdestotrotz beschäftigen sich Cronenbergs „neue“ Figuren immer noch mit dem Unausprechlichen: Dinge, die schwer thematisiert und mitunter noch schwerer bildlich dargestellt werden können. In *A Dangerous Method* wendet er sich daher gleich an Freud und C.G. Jung, die die innen liegenden Probleme ihrer Patienten behandeln und besprechen. Dennoch reist der Zuschauer nie selbst in diese innen liegenden Welten, sondern erfährt durch den Dialog davon. Ebenso wird in *Cosmopolis* eine innenliegende Welt geschildert ohne jedoch voll und ganz in das Bewusstsein des Protagonisten vorzustoßen. Als Sinnbild dafür dient mehr die Limousine, die als Hauptspielort den ganzen Film ausmacht. In *Maps to the Stars* reflektiert der Regisseur über das Filmgeschäft selbst und fokussiert dabei wieder auf eine Familie, in der sich alles darum dreht.

Cronenberg transformiert damit nicht nur seine Leitmotive, sondern auch den Prozess, mit dem er seine Filme angeht. Diese Neu-Orientierung inkludiert seine bekannten Strukturen und übernimmt diese in ein reales Setting. Transformation, Sexualität, Gewalt und die Ambivalenz der Figuren setzt sich fort, ohne jedoch dauerhaft auf den „Body Horror“ zurückgreifen zu müssen. Das Schreckliche/Schöne¹⁰⁴, das Cronenbergs Ästhetik so oft ausmacht, kommt nun aus dem Inneren. Tom/Joey's Vergangenheit als gewissenloser Killer der Mafia portraitiert dabei das Schreckliche, Nikolais zugrundeliegende Identität als selbstaufopfernder Polizist in Undercover Mission das Schöne. Beide Figuren müssen sich von ihrem Ausgangspunkt wegbewegen. Wie für Cronenberg typisch, gibt es aber in den meisten Fällen ein offenes Ende. Der Protagonist erfährt keine Erlösung, das Publikum bekommt keine Erklärung.

„Ebenso widersetzt sich Cronenberg durch seine Absage an das 'geschlossene Ende' (dem 'happy ending') nicht nur der Auflösung der im Film etablierten Konflikte und der Klärung von Widersprüchen, sondern verweigert sich darüber hinaus den klassischen Konstrukten und Strukturen von Drehbüchern.“¹⁰⁵

Die „Absage an das geschlossene Ende“ findet sich auch in den untersuchten Filmen.

¹⁰⁴ Vgl. Cynthia Freeland in: Riches, S. (op. 2012). *The philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky. S.24-35

¹⁰⁵ Dreibröd, T. J. (2000). *Lang lebe das neue Fleisch: Die Filme von David Cronenberg : von Shivers bis eXistenZ* (2. Aufl). Bochum [Germany]: Paragon. S.61

Obwohl in *A History of Violence* zumindest der Ansatz eines „happy ending“ gezeigt wird, so liegt der innerfamiliäre Konflikt zwischen Tom, Edie und Jack noch in der Luft. Nur Sarah ist sofort bereit, dem Vater wieder einen Platz am Tisch einzuräumen. Wie es von da aus weitergeht, liegt immer noch im Ermessen der Figuren.

Ebenso gelingt es zwar in *Eastern Promises*, das Baby Christine an Anna zu vermitteln und Semyon als Anführer der *Vory V Zakone* in London zu stürzen, doch die beginnende Beziehung zwischen Anna und Nikolai sowie Nikolais weitere Zukunft werden ausgespart. Der Optimismus über das Ende liegt hier im Realismus. Nach realen Umständen betrachtet sind beide Enden gut, doch im Licht der Gewohnheiten des Hollywood Publikums bleibt der Erfahrungswert negativ.

Cronenberg betont im Interview mit Megan Ratner selbst, dass er viele Themen wiederholt, jedoch nicht zwanghaft in derselben Art und Weise.¹⁰⁶ Während Cronenbergs Strukturen und Leitmotive daher bekannt erscheinen und sich wiederholen, ist es nicht ratsam, sich in der Analyse und Interpretation nur darauf zu verlassen. Die Darstellung der Gewalt zieht sich jedoch durch alle Filme und ist daher als Untersuchungsgegenstand sehr interessant. In *Eastern Promises* und *A History of Violence* bewegt er sich von seinen früheren, sehr graphischen und expliziten Formen der Gewaltdarstellung weg und fokussiert mehr auf kurze aber prägnante Szenen.

Diese Wandlung könnte im Zeitalter von CGI daher kommen, das extreme Effekte bei weitem nicht mehr denselben Effekt haben wie zu Beginn von Cronenbergs Karriere. Obwohl die Filme als Abweichung gesehen werden können, scheint es eher eine neue Interpretation alter Strukturen zu sein.

¹⁰⁶ Vgl. Ratner, M. (2012). Dangerous Methodology: Interview with David Cronenberg. *Film Quarterly*, 65(3), 19–23. doi:10.1525/FQ.2012.65.3.19

Conclusio

Die Darstellung der Gewalt in Cronenbergs Werk zu untersuchen bietet sich für jeden Film Cronenbergs an. In *A History of Violence* und *Eastern Promises* bewegt er sich jedoch erkennbar von seinen vorherigen Werken weg und gestaltet eine neue Lesart.

Nicht nur kann eine Ästhetik festgestellt werden, die dem Regisseur zu eigen ist, sondern auch ein Stil der Abschreckung. Die Szenen und Schnitte gestalten sich meist kurz, zeigen aber in der Kürze den vollen Effekt der Gewalt und anschließend auch seine Konsequenzen. Der Regisseur bedient sich dabei größtenteils personaler Gewalt, wobei das Eingreifen durch die gesellschaftlichen Strukturen der Mafia auch als strukturelle Gewalt gesehen werden könnten. Allerdings handeln die Figuren aus Eigeninteresse und Rachewunsch, nicht aus dem Interesse an Aufrechterhaltung eines geschriebenen Gesetzes. Wie bei Kunczik und im Kapitel zur indirekten Gewalt besprochen, kann es sich bei dieser personalen Gewalt sowohl um physische als auch psychische bzw. indirekte Gewalt handeln. Beide Methoden haben bei Cronenberg und besonders in den untersuchten Filmen einen Platz. Das dabei sogar mehr indirekte Gewalt als ausgeführte Gewalt vorkommt, ist interessant zu beobachten und unterscheidet Cronenbergs Filme von vielen Actionfilmen. Szenen, die direkte personale Gewalt darstellen, sind verhältnismäßig selten aber erhöhen dadurch ihren Stellenwert.

Diese Abwendung von häufigen zu wenigen detaillierten Gewaltszenen scheint ein Trend in Cronenbergs neueren Werken zu sein.

„Es geht nicht um die "Wirkung" von Gewaltdarstellung. Nicht nur darf davon ausgegangen werden, dass die Fragen dieser Forschungsrichtung zur Zeit gar nicht beantwortet werden können, sondern dass darüber hinaus sogar die falschen Fragen gestellt werden: Wenn "Gewalt" tatsächlich nur in Konzeptionen gewusst wird, und wenn es in den Erzählungen der Gewalt darum geht, Alltagskonventionen dadurch unter Beweis zu stellen, das sie außer Kraft gesetzt werden, und wenn schließlich davon auszugehen ist, dass Gewaltanwendung grundsätzlich nur in Kontexten (sprich: Geschichten) geschehen kann, die wiederum auf vorhandenes Wissen eines Rezipienten zurückgeführt werden müssen: dann deutet sich in diesem Gefüge von Hypothesen die Notwendigkeit wesentlich komplexerer Modelle an, wenn man eine tatsächliche "Wirkung" untersuchen will.“¹⁰⁷

Wie von Wulff betont, ist die genaue Wirkung von Gewaltdarstellung im Film nur schwer festzuhalten. Die Gewaltanwendung in Form von vom Zuschauer lesbaren Kontexten setzt Cronenberg dazu ein, bestimmte Reaktionen hervorzurufen.

¹⁰⁷ Wulff, H. J. (1990). *Die Erzählung der Gewalt: Untersuchungen zu d. Konventionen d. Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: Münsteraner Arb.-Kreis für Semiotik. S.18

Setzt der Regisseur Gewalt in Szenen ein, in denen der Protagonist sich selbst verteidigen muss, so erscheinen diese Gewalthandlungen gerechtfertigt. Obwohl außerhalb jeder Form von Justiz, erkennt der Zuschauer aus dem sozialen Gefüge eine Notwendigkeit für einen Rückschlag. Bei Szenen mit sinnloser Gewalt ist das nicht der Fall. Cronenberg differenziert in *A History of Violence* und *Eastern Promises* sehr genau, in welchen Szenen Selbstjustiz als gerechtfertigt wahrgenommen wird.

Jede Form der gezeigten Gewalt hat Konsequenzen: Für Jack Stall greift das gesetzliche-disziplinäre System, da er sich noch außerhalb der Mafiagesellschaft befindet, in der sein Vater verkehrt. Tom/Joeys Vorgehensweise wird toleriert, da es durch Zeugen belegt ist, dass er aus Selbstverteidigung gehandelt hat. Ebenso hat der Tod des tschechischen Mafiamitglieds die Folge, dass als Warnung Ekrem nach einem Fußballspiel getötet wird. Cronenberg nutzt also einerseits die Direktheit in der Darstellung, um das Publikum mit der Gewalt abzuschrecken. Andererseits nutzt er die Ästhetik in der Inszenierung um, zu verdeutlichen, warum die Bilder der Gewalt in seinen Filmen notwendig sind. Als Dokumentation der Realität von gewaltsamen Handlungen sieht der Zuschauer im Bild die daraus resultierenden Wunden. Das Genre der beiden untersuchten Filme – Thriller/Drama - setzt den Einsatz von Gewalt praktisch voraus und erlaubt Cronenberg so, trotz konventioneller Handlungsstrukturen seine typischen Leitmotive einzusetzen. Durch den minimalen Einsatz der gewaltsamen Szenen ist es so auch möglich, dass jede Szene zum Fortschritt der Handlung beiträgt und daher notwendig ist.

Die Wandlung der Ästhetik der Gewalt in Cronenbergs Filmen deutet eine Neuorientierung an. Während Cronenbergs frühere Filme vermehrt in den Genres Science-Fiction, Horror oder Fantasy anzusiedeln waren, so richtet er sein Augenmerk als Regisseur jetzt mehr auf Thriller und klassische Dramen. Besonders in der Darstellung der Gewalt findet dadurch eine Verschiebung statt. In dem gleichen Maße, in dem sich Cronenbergs Themenwelt auf eine reale Ebene verlagert, so verlagert sich auch die Gewalt auf eine realere Ebene. Die Machtstrukturen zwischen den Figuren spielen dabei eine ebenso wichtige Rolle wie die körperlich ausgeführte Gewalt. Wie bei Theunert erwähnt, kann „Macht ohne Herrschaft existieren – was sich erfolgreich als Macht auswirkt, muß nicht in jedem Fall zur Herrschaft werden.“¹⁰⁸ Die untersuchten Filme spielen genau mit diesem Ansatz: Jeden Anspruch an ihrer Macht, die die Figuren haben,

¹⁰⁸ Vgl. Theunert, H. (1987). *Gewalt in den Medien, Gewalt in der Realität: Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln*. Opladen: Leske Verlag + Budrich. S.44

kann sehr schnell aufgelöst werden, da die gesellschaftlichen Strukturen innerhalb der Mafia nicht gefestigt genug sind um einen Ausbruch der Gewalt zu vermeiden. Wie so häufig bei Cronenberg spielt er darauf an, wie schnell sich eine Wandlung vollziehen kann und sich die Umstände ändern können. Die Gewalt und ihre Darstellung spielt nicht nur in *A History of Violence* und *Eastern Promises* eine große Rolle in Cronenbergs Werken, doch besonders in diesen beiden Filmen deutet sich die Verlagerung zu einer neuen Ästhetik an. Einen Film ohne Gewalt gibt es bei Cronenberg nicht, doch er betont mehr und mehr, dass die indirekte bzw. implizierte Gewalt denselben Stellenwert besitzt wie tatsächlich ausgeführte. Seine Darstellung der Gewalt ist fokussiert genug, um den Zuschauer mit einzubeziehen und hat gleichermaßen ein realistisches Abschreckungspotential, ohne davon überwältigt zu werden.

Abschließend lässt sich sagen, dass Cronenberg die Gewalt als einen der Gesellschaft inhärenten Punkt wahrnimmt und als solchen in seine Filme einfließen lässt. Sein Werk als Auteur ist vom Einfluss der Gewalt gezeichnet und er schafft es, diese in all ihren Erscheinungsformen darzustellen.

Bibliographie

Interviews

Breskin, D. (1997). *Inner views: Filmmakers in conversation* (Expanded ed.). New York: Da Capo Press.

Christoph Borelli. (2007). Catching up with Cronenberg: Director talks about violence and his art. *The Blade*. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/464095508?accountid=14682>

Cronenberg, D., & Rodley, C. (1993). *Cronenberg on Cronenberg* (Rev. ed). London, Boston: Faber and Faber.

Cronenberg, D., Grünberg, S., & Paquot, C. (2006). *David Cronenberg: Interviews with Serge Grünberg*. London: Plexus.

Dangerous Methodology: Interview with David Cronenberg. (2012). *Film Quarterly*, 65(3), 19–23. doi:10.1525/FQ.2012.65.3.19

J. Hoberman (2007, September 18). Film: Still Cronenberg. *The Village Voice*, pp. 69–70. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/2008377/13C9FEA750472B46423/35?accountid=14682>

Katrina Onstad. The Dark Knight: David Cronenberg's creepy obsessions say as much about us as they do about him. *Toronto Life*. Retrieved from http://www.torontolife.com/informer/features/2013/12/03/david-cronenberg-profile-dark-night/?page=all#tlb_multipage_anchor_3

Lim, D. (2005). The Way of the Gun: Blood Not-So-Simple: David Cronenberg Takes Aim at Off-Screen and Real-Life Violence. *The Village Voice*, (50/38), 34, 37. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/2004210/abstract/13C9FEA750472B46423/16?accountid=14682>

Lowenstein, A. (2009). Promises of Violence: David Cronenberg on Globalized Geopolitics. *boundary 2*, 36(2), 199–208. doi:10.1215/01903659-2009-011

Ratner, M. (2012). Dangerous Methodology: Interview with David Cronenberg. *Film Quarterly*, 65(3), 19–23. doi:10.1525/FQ.2012.65.3.19

Taubin, A. (September). Foreign Affair: David Cronenberg Talks about His Strangely Intimate New Russian Maia Movie "Eastern Promises" and Snuff Films on the Internet. *Film Comment*, pp. 52–55. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/1705920?accountid=14682>

Amy Taubin. (2005). Model Citizens: Nothing is quite what it seems in A History of Violence, Cronenberg's subversive vision of Homeland Insecurity. *Film Comment*, 24–28. Retrieved from <http://content.ebscohost.com/ContentServer.asp?T=P&P=AN&K=18165233&S=R&D=vth&EbscoContent=dGJyMMTo50Sep7U4zdnyOLCmr0yepVSSqi4SrGWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGptUiur7JLuePfgex44Dt6fIA>

Primärliteratur

Grimm, J. (1999). *Fernsehgewalt: Zuwendungsattraktivität, Erregungsverläufe, sozialer Effekt ; zur Begründung und praktischen Anwendung eines kognitiv-physiologischen Ansatzes der Medienrezeptionsforschung am Beispiel von Gewaltdarstellungen*. Opladen [u.a.]: Westdt. Verl.

Kunczik, M. (1987). *Gewalt und Medien*. Köln: Böhlau.

Stiglegger, M. (2008). *David Cronenberg*. [S.l.: s.n.].

Theunert, H. (1987). *Gewalt in den Medien, Gewalt in der Realität: Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln*. Opladen: Leske Verlag + Budrich.

Voullième, H. (1992). *Gewalt in Filmen und TV-Spielen: Eine vergleichende Inhaltsanalyse*. Düsseldorf: Livonia-Verl.

Wulff, H. J. (1990). *Die Erzählung der Gewalt: Untersuchungen zu d. Konventionen d. Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: Münsteraner Arb.-Kreis für Semiotik.

Žižek, S. (2011). *Gewalt: Sechs abseitige Reflektionen. LAIKAtheorie: Vol. 1*. Hamburg: LAIKA.

Sekundärliteratur

Barg, W., & Plöger, T. (1996). *Kino der Grausamkeit: Die Filme von: Sergio Leone, Stanley Kubrick, David Lynch, Martin Scorsese, Oliver Stone, Quentin Tarantino*. Frankfurt/M: BJJF.

Barker, M., & Petley, J. (1997). *Ill effects: The media/violence debate*. London, New York: Routledge.

Boyle, K. (2005). *Media and violence: Gendering the debates*. London, Thousand Oaks: Sage Publications.

Dreibrodt, T. J. (2000). *Lang lebe das neue Fleisch: Die Filme von David Cronenberg : von Shivers bis eXistenZ* (2. Aufl). Bochum [Germany]: Paragon.

Gangloff, T. P. (1994). *Liebe, Tod und Lottozahlen: Fernsehen in Deutschland: Wer macht es? Was bringt es? Wie wirkt es?* Hamburg [u.a.]: Steinkopf.

Görling, R. (2014). *Szenen der Gewalt: Folter und Film von Rossellini bis Bigelow. Medienkulturanalyse: Vol. 7.* Bielefeld: transcript.

Hill, A. (op. 1997). *Shocking entertainment: Viewer responses to violent movies.* Luton: University of Luton Press.

Kainz, B. (Ed.). (2009). *Comic. Film. Helden: Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analysen.* Wien: Löcker.

Kendrick, J. (2009). *Hollywood bloodshed: Violence in 1980s American cinema.* Carbondale: Southern Illinois University Press.

Larcher, G. (Ed.). (1998). *Visible violence: Sichtbare und verschleierte Gewalt im Film : Beiträge zum Symposium "Film and Modernity: Violence, Sacrifice and Religion", Graz 1997.* Münster, Thaur: LIT; Druck- und Verlagshaus Thaur.

Lawrenson, E. (2007). Written on the Body. *Sight and Sound*, pp. 16–16, 18. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/1836859?accountid=14682>

McCarty, J. (1990). *The modern horror film: 50 contemporary classics from "The curse of Frankenstein" to "The Lair of the White worm"*. A Citadel Press book. Secaucus, NJ: Carol Pub. Group.

Nicol, B., McNulty, E., & Pulham, P. (2011). *Crime culture: Figuring criminality in fiction and film. Continuum literary studies.* London: Continuum.

Oetjen, A., & Wacker, H. (1993). *Organischer Horror: Die Filme des David Cronenberg* (1. Aufl.). Meitingen: Corian-Verlag.

Prince, S. (2000). *Screening violence*. London: Athlone.

Riches, S. (op. 2012). *The philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky.

Ritzenhoff, K. A. (2010). *Screen Nightmares: Video, Fernsehen und Gewalt im Film*. Marburg: Schüren.

Seltzer, M. (2007). *True crime: Observations on violence and modernity*. New York: Routledge.

Slocum, J. D. (2001). *Violence and American cinema*. New York: Routledge.

Wagner, J., & Locke, V. (2006). *A history of violence. Panini-Comics*. Stuttgart: Panini-Verl.-GmbH.

Wilson, S. (2011). *The politics of insects: David Cronenberg's cinema of confrontation*. New York: Continuum.

Young, A. (2010). *The scene of violence: Cinema, crime, affect*. Abingdon, Oxon [England], New York: Routledge-Cavendish.

Filmographie

Tobis (Producer). & David Cronenberg (Director). *Tödliche Versprechen: Eastern Promises*.

New Line Cinema (Producer). & David Cronenberg (Director). (2005). *A History of Violence: A History of Violence*.

Internetquellen

http://www.imdb.com/title/tt0086541/trivia?ref_=tt_trv_trv zuletzt geprüft am 28.11.2013

http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTczMzIzMTQ1OV5BMl5BanBnXkFtZTYwMDQwNjk2._V1_SY317_CR0,0,214,317_AL_.jpg zuletzt geprüft am 06.10.2014

http://www.imdb.com/media/rm1515492096/tt0765443?ref_=ttmi_mi_all_ukn_39# zuletzt geprüft am: 01.12.2014

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/421619/nuclear-family> zuletzt besucht am 3.12.2014

Ich habe mich bemüht,
sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur
Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine
Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Lebenslauf

Hanna Stein

5. Juni 1987

Nationalität: Deutschland

E-Mail: stein@wortschmiedin.at



Sprachkenntnisse

Deutsch – Muttersprache

Englisch – verhandlungssicher

EDV-Kenntnisse

Anwenderkenntnisse in Microsoft Office XP, 2007 & 2010

Grundkenntnisse in CMS (Wordpress), HTML5 & CSS3

Google Advertising Fundamentals

Führerschein

B (2005)

Berufserfahrung

2011 - heute	press:play magazin (Wien) Freie Autorin Filmrezensionen Interviews
2013 - 2014	Eisenberger & Herzog Rechtsanwalts GmbH (Wien) Sekretärin/Empfang Terminkoordination Office Management Kundenbetreuung
2012	Media 1 (Wien) Sekretärin/Empfang Terminkoordination Office Management Kundenbetreuung

Praktika

2010	ORF-Enterprise GmbH & Co KG (Wien) Content Sales
2010	Kiosk59 Festival im WUK - Theatergruppe Muth (Wien) Hospitantz & Performance
2009	Christine Theis – Freie Journalistin im Auftrag von VOX (Köln) Autoren-Assistenz
2008	probono Fernsehproduktion GmbH (Köln) Castings, Recherche & Telefoninterviews
2007	Produktion des Kurzfilms „Change“ (Wien) Produktionsleitung, Ausstattung & Betreuung der Darsteller
2004	filmpool Film- & Fernsehproduktion GmbH (Köln) Setassistenz, Gegenlesen von Scripts & Fahrerdisposition

Schulbildung

2006 – heute	Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft Angestrebter Abschluss: Mag. Phil.
1999 – 2006	Gymnasium: Werner-Heisenberg (Neuwied) Abschluss: Abitur
1997 – 1999	Gymnasium: Elisabeth-von-Thüringen (Köln)

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Gewaltdarstellung in den Filmen David Cronenbergs und untersucht dabei die Filme *A History of Violence* und *Eastern Promises*. Die Gewalt als Leitmotiv ist bei Cronenbergs Filmen stets thematisch verankert und bietet daher einen übergreifenden Untersuchungsgegenstand, der sich in den letzten Jahren mehr und mehr verändert hat.

Ein Versuch zur Begriffsdefinition zu Gewalt im filmischen Bild soll den Grundstein der Untersuchung erklären.

Es wird anhand von Szenenanalysen untersucht, wie Cronenberg Gewalt szenisch darstellt und welche Auswirkungen dies auf den Zuschauer hat. Dabei werden sowohl indirekte Gewalt als auch sexuelle Gewalt betrachtet und analysiert. Des Weiteren wird Cronenbergs Transformationsleitbild untersucht und inwiefern sich Cronenbergs Leitmotive geändert haben bzw. woraus sie bestehen. Cronenbergs Einfluss als Auteur wird betrachtet, ebenso wie in den Figurenkonstellation entstehenden Macht-/Ohnmachtverhältnisse.

Die Forschungsfragen gestalten sich folgendermaßen: Wie setzt Cronenberg Gewalt szenisch ein und mit welchem Effekt? Inwiefern nimmt Cronenberg als Auteur die Gewalt in die Handlung seiner Filme auf? Welche Leitmotive lassen sich durch die wiederholte Darstellung von Gewalt in Cronenbergs Werk erkennen?