

Homeland Security.

Zu David Cronenbergs *A History of Violence*

SVEN KRAMER

An den 11. September 2001 knüpft die US-amerikanische Öffentlichkeit noch heute das Bewusstsein einer historischen Zäsur: die globalisierte Gewalt hatte – so schien es – erstmals die Vereinigten Staaten von Amerika erreicht. Die Dimension der realen Zerstörung, aber auch die symbolische Kraft des Angriffs auf das wirtschaftliche und auf das militärische Zentrum des Landes lösten einen Schock aus, den die Regierung Bush außenpolitisch mit Hilfe der Doktrin vom *War on Terror* und innenpolitisch mit dem *Patriot Act* sowie der Schaffung einer Zentralbehörde für *Homeland Security* politisch kanalisierte. Die Diskurse über Gewalt im eigenen Land verlaufen seither nach geänderten Regeln.

Dass der Kanadier David Cronenberg *A History of Violence*, dessen Stoff ihn schon vor 9/11 beschäftigt hatte, im Jahre 2005 realisierte,¹ dürfte kein Zufall gewesen sein; in verschiedenerlei Hinsicht antwortet der Film auf die jüngsten politischen Entwicklungen. Allerdings handelt es sich keinesfalls um ein politisch engagiertes Werk im strengen Sinne, das das Thema des neuen Terrorismus explizit aufgriffe. So wird zum Beispiel der Islam in dem Film nicht einmal am Rande erwähnt. Auch spielt die Geschichte abseits der Machtzentren im amerikanischen Mittleren Westen, in der christlich geprägten, fiktiven Kleinstadt Millbrook in Indiana. Die Verbindungen sind also nicht offen ersichtlich. Sie sollten aber, dies wird im Folgenden vorgeschlagen, durchaus hergestellt werden.

Die Handlung ist schnell erzählt: Tom Stall lebt mit seiner Frau Edie und seinen beiden Kindern Jack (15 Jahre alt) und Sarah (Vorschulalter) ein harmonisches Familienleben, bis zwei Ganoven in die Stadt kommen und Gäste seines Restaurants mit der Waffe bedrohen. Tom wehrt sich, entreißt einem der Gangster die Waffe und erschießt beide. Während er zum Lokalhelden wird, tauchen Angehörige der Mafia aus Philadelphia in der

Stadt auf und behaupten, Tom sei Joey Cusack, der Bruder eines Gangsterbosses. Nachdem Tom auch sie überwältigen konnte, muss Edie erkennen, dass ihr Mann tatsächlich seine Identität gewechselt hatte. Dieser bricht nach Philadelphia auf, um seinen Bruder Richie zu treffen. Dort kommt es zum Showdown, in dessen Verlauf Tom mehrere Gangster tötet und schließlich auch den Bruder erschießt. Er wirft die Waffe weg und kehrt zu seiner Familie zurück, die ihn in der Schlusszene zögernd wieder aufnimmt.

Für die Zuschauer verläuft die Handlung zunächst eindeutig. Skrupellose Gangster tragen die Gewalt in eine friedliche Gemeinde. Doch anstatt der Gesetzlosigkeit und der Willkür angstvoll nachzugeben, widersetzt sich ein einzelner Bürger in einer konkreten Notwehrsituation dem Terror. Sheriff, Mitbürger und Familie stellen sich hinter ihn; gemeinsam zeigt die Kleinstadt dem Verbrechen die Grenzen auf. Bis der Film ernsthafte Fragen nach Toms Identität zulässt, spätestens aber bis zu dessen Geständnis an Edie, dass er einst Joey gewesen war, funktioniert die Zuschreibung moralisch-wertender Kategorien bruchlos: Der integren Kleinstadt, der Bilderbuchfamilie und dem Mustervater stehen die skrupellos mordenden, das Gemeinwesen bedrohenden Vertreter der organisierten Kriminalität gegenüber. Die weitere Entwicklung der Handlung könnte nun in das mythologische Muster der Erzählung vom Sieg des Guten über das bedrohliche Böse verfallen, einem nicht nur in der amerikanischen Gesellschaft omnipräsenten Narrativ, an dem sich auch die Antwort der US-Regierung auf die Gewalttaten des 11. September orientierte. Denn auch hier wurde der Angriff – insbesondere von der Administration Bush – als ein Einbruch von außen dargestellt, dem das demokratische und friedfertige Land, das schuldlos zum Opfer des Terrors geworden sei, gemeinschaftlich entgegenzutreten müsse. Die Kriege in Afghanistan und im Irak wurden als Akte legitimer Selbstverteidigung gerechtfertigt.

Cronenbergs Film beschreibt die Desillusionierung dieses manichäischen, selbstgerechten Weltbildes, allerdings nicht im politischen Raum, sondern in dem der Familienverhältnisse. Mit der familiären Lebensgemeinschaft fokussiert er sein Interesse auf das von zahllosen Politikern – und keineswegs nur von den Republikanern – in Anspruch genommene, positive Wertefundament der US-Gesellschaft. Tom, dem liebevollen Familienvater, dem respektierten Mitglied der Gemeinde, dem couragierten Helfer seiner bedrohten Mitmenschen, wächst vor den Augen der Zuschauer und vor denen seiner Familie eine zweite Identität zu. Vor mehr als fünfzehn Jahren arbeitete er selbst für ein Gangstersyndikat. Er verletzte damals nicht nur den Gewalttäter Fogarty, der sich nun an ihm rächen will. Als rechte Hand seines Bruders Richie brachte auch er – so darf gefolgert werden – Menschen um oder gab Morde in Auftrag. Dann stieg er aus, tauchte unter und nahm eine neue Identität an. Tom hatte diese Vergangenheit auch seiner Frau verschwiegen. Als er sie ihr schließlich gesteht,

reagiert Edie zunächst physisch; sie übergibt sich. Intuitiv ist ihr Tom zu einem anderen geworden. Das liegt auch daran, dass nun Fähigkeiten ihres Mannes sichtbar werden, die in dem kleinstädtischen Familien- und Berufsleben bislang nicht abgerufen worden waren: der routinierte Umgang mit Waffen, das tödliche Geschick im Nahkampf, das Verhalten in lebensbedrohlichen Situationen. Edie beobachtet diese ihr an Tom unbekannten Seiten in dessen Konfrontation mit den Gangstern. Sie kann sie nicht in das Bild, das sie sich von ihm gemacht hatte, integrieren. Und dennoch sind sie plötzlich da. Vor ihren Augen hat er sich verwandelt. Cronenberg spricht von dem »Tom-Joey-hybrid« (Cronenberg 2006a: 01:01:56).

Mit Toms doppelter Identität hat sich die Ausgangsposition der Geschichte entscheidend verändert. Gewalt kommt nun nicht mehr nur noch von außen, sondern sie erscheint als ein latent vorhandener, jederzeit aktivierbarer Bestandteil des amerikanischen Mittelklasselebens. Sie war schon immer da, und sie erbt sich fort. Dieses Thema vertieft Cronenberg in der Seitenhandlung mit Toms Sohn Jack. Auf dem Schulhof provozieren und bedrohen ihn Gleichaltrige, denen er sich zunächst durch Unterwerfungsgesten und Ironie – also gewaltfrei – entzieht. Nachdem sein Vater zum Helden wurde, weil er brutale Eindringlinge erschossen hatte, stellt Jack sein Verhalten um: beim nächsten Aufeinandertreffen schlägt er einen der Widersacher brutal zusammen.² Die unlöschbare kulturelle Weitergabe von Gewalterfahrungen trifft ihn aber erst in jenem Moment, in dem er tötet, um seinem Vater das Leben zu retten: Er schießt Fogarty mit dem häuslichen Jagdgewehr in den Rücken.³ Wie zuvor sein Vater, so tötet nun Jack aus einem moralisch allgemein anerkannten Grund, nämlich um einem Angehörigen beizustehen. Ohne dass er sich Vorwürfe zu machen braucht, initiiert ihn seine Tat in den gesellschaftlichen Gewaltzusammenhang. Er wird zum schuldlosen Täter. Auch die nächste Generation ist von nun an von der Gewalt gezeichnet.

Cronenberg geht es um den Gewaltzusammenhang, um die Persistenz von Gewaltverhältnissen und -effekten in allen Lebensaspekten des Alltags. Dass Jack auf dem Schulhof gewalttätig wird, deutet auf eine weitere Dimension dieser Gewalt: auf ihre Ambivalenz. Nicht alle Gewalt wird verabscheut und zurückgewiesen. Vielmehr begrüßen und feiern die Medien und die Bevölkerung Millbrooks Toms Handlung als eine gerechtfertigte Gewaltausübung. Folgerichtig erprobt sich Jack in der Rolle des Zurückschlagenden, die ihm nun attraktiver erscheint als die des Wehrlosen und des Gedeimigten. Dass Gewalt, trotz aller Ablehnungsrhetorik, durchaus »sexy« wirken kann, zeigt eine der meistdiskutierten Szenen des Films. Nach einem Besuch des Sheriffs, in dessen Verlauf Edie sich schließlich an die Seite ihres Mannes stellt und dessen frühere Identität, von der sie längst weiß, nicht verrät, hält Tom sie auf der Treppe fest. Während sie ihn mit den Worten »Get off of me [...] Fuck you, Joey« ins Gesicht schlägt, greift er ihr an die Gurgel und zieht sie herunter auf die Stufen. Was be-

ginnt wie eine Vergewaltigungsszene gewinnt in jenem Moment an Komplexität, in dem Edie Tom/Joey, den sie soeben noch abgewehrt hatte, zu sich heranzieht und den von ihm geforderten Sex – noch auf der Treppe – aktiv mit vollzieht.

In der Zusammenschau mit einer früheren Beischlafszene der beiden Eheleute, die stattfindet, als Edie Toms Doppelleben noch nicht bekannt ist, erschließt sich die narrative Architektur des Films. Beide Szenen sind spiegelbildlich angelegt. Hier ist es Edie, die Tom verführt, indem sie sich als Cheerleader kostümiert. Zunächst sitzt sie auf ihm, bevor beide in eine ausgewogene Stellung – Cronenberg spricht von der »soixante-neuf« (Cronenberg 2006a: 00:18:06) – übergehen. In der späteren Szene liegt er auf ihr. In beide Sequenzen spielt die Vergangenheit hinein. Durch Kostümierung und Rollenspiel inszenieren die Eheleute in der früheren Szene eine Vergangenheit, die sie nicht zusammen leben konnten, weil sie sich in der High School noch nicht kannten. Hier tritt die Vergangenheit als eine Projektionsfläche für verbindende Imaginationen in die Zweisamkeit ein. Die Vergangenheit – und zwar eine auf das Begehren antwortende Wunschversion der Vergangenheit – soll Teil der Privatmythologie des Ehelebens werden. In der späteren Sequenz macht sich die Vergangenheit dann als eigenständige, kaum zu beeinflussende Kraft im Sexualhandeln geltend. Die Heiterkeit und die Zärtlichkeit aus der ersten Szene sind abwesend. Der Gewaltzusammenhang hat nun einerseits die Wunschbilder der Vergangenheit überschrieben und andererseits das Sexualleben erfasst. In alle Verästelungen des Alltags-Universums – bis in das Privatleben und bis in die Schlafzimmer – reicht der Gewaltzusammenhang. Anders als der Film zunächst suggeriert, ist die Gewalt in der Gesellschaft heimisch.

Cronenberg konfrontiert die Bilder, Selbstbilder und Entwürfe der Friedfertigkeit, der Schuldlosigkeit und der Gewaltfreiheit mit den omnipräsenten Manifestationen der Gewalt. Postuliert wird zunächst, dass das Kleinstadtleben mit den Gewaltexzessen der organisierten Kriminalität nichts zu tun hat. Auf einen schrecklichen Mord, mit dem der Film eröffnet, folgt eine harmonische Familienszene: der Gegensatz könnte nicht größer sein.⁴ In dem Maße aber, in dem Tom zu Joey wird, rückt die Gewalt in die Privatsphäre ein. Von der äußersten Entgegensetzung beider Pole – des Gewaltverhältnisses und der friedlichen Kleinfamilie – geht die Narration zur Engführung beider Bereiche voran. Auch am Ende findet sich eine Familienszene, doch diesmal sind die Effekte der Gewalt allgegenwärtig.

Der tiefste Abgrund des gesamten Films öffnet sich in einem einzigen Schnitt, mit dem die erste Sequenz mit der zweiten verbunden wird. Nach dem Mord an einem Motelbesitzer und einer weiteren Person kehrt einer der Killer noch einmal an den Tatort zurück. Ein kleines Mädchen erscheint schluchzend an der Tür. Der Gangster wendet sich dem Kind zu und führt dann gleichzeitig zwei Handlungen aus: Während er mit der lin-

ken Hand eine beruhigende Geste beschreibt, indem er sich den Zeigefinger auf den Mund legt, greift er mit der rechten zur Pistole und erschießt die Kleine kaltblütig. Auf den Schuss folgt ein Schrei, und ein anderes Mädchen erwacht aus einem Albtraum. Es ist Toms Tochter Sarah, um die sich nun alle Mitglieder der Familie Stall rührend kümmern, was Cronenberg Gelegenheit gibt, die erwähnte Familienidylle auszumalen.

Dieser spektakuläre Schnitt, dessen ganze Dimension erst vom Ende des Films her zu erschließen ist, umfasst die am weitesten reichende Implikation, die äußerste Konsequenz der Handlung. Denn Joeys Tätigkeit als Angehöriger der organisierten Kriminalität wird sich nicht grundlegend von der Tätigkeit der Killer in dem Motel unterschieden haben. Auch er wird der instrumentellen Binnenlogik des »Jobs« gehorcht, wird – wie Mitscherlich (1983: 337) formuliert – »Grausamkeitsarbeit« verrichtet haben, welche den Mord an Kindern, die zu potenziellen Zeugen werden könnten, zu einem Teil des Tötungskalküls macht. Vor fünfzehn oder zwanzig Jahren, so die Implikation, hat vielleicht jener Mann, der sich heute Tom nennt, ein Verbrechen wie den Mord an dem Mädchen begangen. Es hätte Joey sein können, der feuerte, und es ist Tom, der sich liebevoll um seine Tochter kümmert, die schreiend aus einem Albtraum erwacht. Der Gedanke, dass in Tom ein ehemaliger Kindermörder stecken könnte, führt allerdings mitten in den Albtraum zurück – und in die realen Lebensverhältnisse hinein.

Diese Überschneidung und Wechselwirkung von Gewalt und Imagination bildet das heimliche Zentrum von *A History of Violence*. Nach dessen Erscheinen sprachen viele Kritiker vom realistischsten Film Cronenbergs seit Jahren. Kanadas bekanntester Filmemacher galt als Spezialist für Horrorfilme und Thriller mit phantastisch-surrilen Elementen, etwa in Meilensteinen der Filmgeschichte wie *Videodrome* (1982), *The Fly* (1986), *Naked Lunch* (1991) und *eXistenZ* (1999). In *Spider* (2002) verzichtet er zwar auf Irreal-Phantastisches, jedoch erzählt er den gesamten Film aus der Perspektive einer multiplen Persönlichkeit, sodass die Realitätseffekte zu jeder Zeit durch die unkonventionelle, deviante Narration gebrochen werden. Demgegenüber setzt *A History of Violence* stärker auf das identifikatorische, leichter konsumierbare Erzählen.⁵ Zugleich aber *thematisiert* der Film die Beschaffenheit und die Funktionsweise jener Bilderwelten, die eingängig und leicht konsumierbar sind – Bilderwelten, die sich in den Alltagsphantasien der Protagonisten finden und die im 20. und 21. Jahrhundert zugleich schon immer medial vermittelt sind. Bilderwelten zudem, die in den USA mit dem Thema der Gewalt aktualisiert werden und somit in den aktuellen Fundus der Narrative der Gewalt gehören.

Schon die Tatsache, dass ein Comic als Drehbuchvorlage diente, verdeutlicht die Dimension des Popkulturellen in dem Film. Cronenberg selbst benennt weitere Einflüsse: »Il y a des références aux films hollywoodiens des années 1940 et 1950« (Ciment/Niogret 2005: 8). Er hebt einige

Western-Filme hervor und erwähnt auch den Film Noir. In der Tat ist *A History of Violence* mit Zitaten und Anspielungen durchsetzt; »it's a genre compendium, a calculated but disorienting grab-bag of tropes«, schreibt Graham Fuller (2005: 14) zugespitzt. Indem er den Verweisungskosmos des Films im Wesentlichen auf die späten Vierziger und die frühen Fünfziger Jahre ausrichtet, präsentiert Cronenberg zugleich eine implizite These, die etwa besagt, dass die populären und die medialen Bilderwelten in Bezug auf die Gewalt sich noch heute aus dieser Zeit speisen. »Ich habe überhaupt nicht versucht, einen Retro-Film zu machen«, versichert der Filmemacher, »sondern vielmehr den Ton zu treffen, den diese alten Filme mit sich bringen, und jenes unschuldige Amerika der Vergangenheit zu vergegenwärtigen, nach dem etliche Zuschauer sich heute sehnen«. Und er fügt an: »Selbstverständlich schloss diese ›Unschuld‹ schreckliche Massaker keineswegs aus.«⁶

Ein Amerika, das sich selbst als unschuldig, moralisch integer, im Kern friedfertig wahrnimmt und in dem zugleich die Gewalt einen festen Platz hat, wurde nicht zuletzt durch die Filmproduktion der 1940er und 1950er Jahre entworfen und popularisiert. Dem Western kommt dabei eine zentrale Rolle zu. Er war 1939 mit John Fords *Stagecoach* in seine klassische Phase eingetreten, die im engeren Sinne bis in die Mitte der 1950er, im weiteren Sinne bis zu *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah 1969) reichte.

Cronenberg dreht keinen Western, aber er greift wichtige Elemente aus diesem Genre auf und implementiert sie – mehr oder minder explizit – seinem eigenen Film. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Legitimität der Gewaltausübung. Richard Slotkin hat gezeigt, wie der Western den nationalen Mythos von der *frontier* fortschreibt. Dieser – schon ältere, vielfach umformulierte – *frontier*-Mythos besagt: »The conquest of the wilderness and the subjugation or displacement of the Native Americans who originally inhabited it have been the means to our [d.h. der US-amerikanischen, S. K.] achievement of a national identity, a democratic polity, an ever-expanding economy, and a phenomenally dynamic and ›progressive‹ civilization.« (Slotkin 1992: 10) Gewaltausübung sei sowohl für die historische Landnahme als auch für deren mythische Repräsentation zentral (ebd.: 11).⁷ Ein vieltausendfach reproduziertes Narrativ beschreibe die postulierte Selbstfindung Amerikas, die zugleich den Weg des unaufhaltbaren Fortschritts bezeichne: »separation, temporary regression to a more primitive or ›natural‹ state, and *regeneration through violence*« (Ebd.: 12). Im Kontakt mit dem Anderen, das als das Barbarische jenseits der Grenze gedacht wird, findet zugleich eine Wechselwirkung mit diesem statt, die durch einen Akt der Gewalt – und damit durch eine temporäre Übernahme der zivilisationsfernen Umgangsregeln – wieder getilgt werden muss. Das Bild von der nationalen Gemeinschaft der USA erscheint somit als ein zutiefst widersprüchliches, denn während es die Zivilität der bestehenden Gesellschaft betont, berichtet es zugleich von der Notwendig-

keit, sich zur Herstellung und Aufrechterhaltung der Gemeinschaft für eine Zeitlang in den »savage war« (ebd.) hineinzubegeben. Dieses Selbstbild weist die Gewalt zurück, aber es nimmt sie auch in Anspruch: ein *double-bind*, das als ein personifiziertes in Cronenbergs Tom/Joey-Hybrid wiederkehrt.

Der Western legitimiert Gewaltausübung. Gerade in der Nachkriegszeit, im beginnenden Kalten Krieg, in dem neue Unterscheidungen von Freund und Feind propagiert wurden, räumten die Westernhelden in ihrem Umfeld kräftig auf; dem Publikum wurden Mechanismen der Inklusion und der Exklusion vorgeführt.⁸ Letztere liefen immer auf einen Gewaltakt hinaus: sei es gegenüber den barbarischen Indianern, anderen Trägern nichtweißer Hautfarben wie den Mexikanern, moralisch zweifelhaften Frauen oder gesetzesbrecherischen Gewalttätern. Slotkin fasst dies prägnant zusammen:

»The organizing principle at the heart of each subdivision of Western genre-space is the myth of regeneration through violence; the cavalry Western has its Indian massacre or charge into battle, the gunfighter or town-tamer movie its climactic shoot-out in the street, the outlaw movie its disastrous last robbery or assassination, the romantic Western its bullet-riddled rescue scene. Each has its own special ways of explaining or rationalizing the culminating shoot-out. But in general, when we are told that a certain film is a Western, we confidently expect that it will find its moral and emotional resolution in a singular act of violence. Moreover, since the Western offers itself as a myth of American origins, it implies that its violence is an essential and necessary part of the process through which American society was established and through which its democratic values are defended and enforced.« (1992: 352)

Vielleicht griff Präsident Bush deshalb kurz nach 9/11 auf die *frontier*-Rhetorik zurück, als er die Verfolgung Bin Ladens mit den Worten einläutete: »There's an old poster out West that said, ›Wanted, dead or alive.«« (Zit.n. Babington 2001)

Der klassische Western der 1940er Jahre erfand den Revolverhelden, der bewundert und gefürchtet wird. Kein normaler Bürger kann sich mit diesen Spezialisten messen. In Cronenbergs Film legt Tom/Joey jene Vertrautheit und Meisterschaft im Umgang mit Feuerwaffen an den Tag, die im Western den Spezialisten des Tötens vorbehalten bleibt: Im Verlaufe des Films erledigt er immerhin ein knappes Dutzend Vertreter der organisierten Kriminalität. Tom/Joey's doppelte Identität bezieht Cronenberg direkt auf George Stevens' Western *Shane* (1953), in dem ein Revolverheld einem Siedlerehepaar hilft, ihr Land gegen feindlich gesonnene Rancher zu behaupten. Während die Rollen des Siedlers Joe und des Revolverhelden Shane bei Stevens auf zwei Figuren verteilt sind, bindet Cronenberg beide in Tom/Joey zusammen. Wie Joe zu seinem Gewehr greift, um den Gegnern auf seinem Grundstück bewaffnet entgegenzutreten, so schreibt

Cronenberg auch Tom in diese emblematische Szene des sich selbst und seine Familie verteidigenden Homesteaders ein.

Der Typ des Gunfighter-Westerns bedient in *Shane* – wie zum Beispiel auch in *Winchester '73* (1950) von Anthony Mann – einen Kult um die Waffe, den Cronenberg aufgreift, wenn Jack Stall fasziniert auf den professionellen Umgang seines Vaters mit Feuerwaffen reagiert. In *Shane* idealisiert der Farmersohn den Fremden vor allem deshalb, weil dieser durch seinen Umgang mit der Pistole allen anderen – auch dem Vater – überlegen zu sein scheint. Der Junge eifert Shane nach, und der entscheidende Grund hierfür ist die Meisterschaft im Schießen und Töten. Nicht zuletzt durch die Übernahme seines Namens zitiert Cronenberg gerade diesen Western: Der Junge heißt Joey Starrett. Er repräsentiert Tom Stalls/Joey Cusacks erste Lebenshälfte, in der ihn eine Kultur der Gewalt mitsamt den dazu gehörigen Werteorientierungen umgab. Auch in *Shane* ist Gewalt »sexy«. Neben der Bewunderung des Jungen gewinnt Shane auch die Zuneigung von Joeys Mutter, die der Film, gemäß den Diskursbedingungen der puritanischen 1950er Jahre, nur in – allerdings deutlichen – Anspielungen vortragen kann. Nicht *trotz*, sondern *wegen* seiner Fähigkeiten bei der Ausübung tödlicher Gewalt wird Shane bewundert.

Aus dem Genrerepertoire des Westerns entnimmt Cronenberg außerdem das Thema des Helden, der sich durch sein Tun selbst definiert. Was auch in der Vergangenheit gewesen sein mag, es kann ihn nicht davon abhalten die gegenwärtige Situation nach seinen eigenen Maßstäben einzurichten:

»The West is the place where men are allowed to have no past and to start life anew. Indeed, the very worst of social errors in a Western, fatally punishable, is to ask about a man's past or to try to investigate it. ›What's past is past,‹ someone will say, often insistently [...], meaning that the past for an individual is best regarded as dead and gone.« (Simmon 2003: 189)

Holt die Vergangenheit den Helden ein, so stellt er sich ihr in einem Kampf auf Leben und Tod – wie Sheriff Kane in *High Noon* (Fred Zinneman, 1952). Er lässt sich die Bedingungen des Weiterlebens von niemandem aufzwingen, sondern »er ›tut, was er tun muß‹, wie alle Western-Helden« (Seeßlen 1995: 100). Auch Tom/Joey vertritt diese Haltung. Im Anschluss an eine Szene, in der er annimmt, ein Angriff Fogartys und seiner Leute auf seine Familie stünde unmittelbar bevor,⁹ antwortet Tom auf Jacks ängstliche Frage, was sie tun würden, wenn Fogarty einmal wirklich käme: »Then we'll deal with it« (Cronenberg 2006b: 00:44:17). Genau dies passiert dann auch. Vollends in der Manier eines Westernhelden stellt sich Tom/Joey seiner Vergangenheit, als er nach Philadelphia fährt und die Sache mit seinem Bruder ein für allemal aus der Welt räumt.

Im klassischen Western siegt das Gute durch die Anwendung notwen-

diger, moralisch gerechtfertigter Gewalt, in deren Verlauf die Widersacher getötet werden. Die Zuschauer hinterfragen diese Narration nicht, denn im Rahmen ihrer Genreerwartungen erscheint sie ihnen als »natürlich«. In die Konstitutionsbedingungen des klassischen Westerns ist somit die Komplizenschaft der Zuschauer mit der Gewalt eingeschrieben. Wichtig bei der Analyse von Cronenbergs Film ist nun, dass dieser jene Funktionsweise über weite Strecken übernimmt. Die Zuschauer werden in die Identifikation mit Tom getrieben, wenn er die Gangster im Diner tötet und wenn er Haus und Familie vor ihnen schützt. Diese Identifikation funktioniert selbst zu jenem Zeitpunkt noch, als die Zuschauer schon wissen, dass Tom Joey gewesen ist. Die von Tom ausgeübte Gewalt ist jederzeit legitimierbar, er hört nicht auf, ein positiver Held zu sein. Nicht nur den verunsicherten Kleinstadtbewohnern bietet der Gedanke, dass in dem Durchschnittsbürger Tom die Fähigkeiten eines Revolverhelden angelegt sind, ein Wunschbild der Ermächtigung: »Wir sind den ruchlosen Kriminellen keineswegs hilflos ausgeliefert, sondern wir bestimmen über unsere Lebensbedingungen noch immer selbst«; »endlich hat einer von uns dies einmal bewiesen« – so mag die Identifikationslinie verlaufen. So gesehen, akzeptieren die Bewohner Millbrooks sowie die Zuschauer des Films diese Gewaltanwendung nicht nur. Sie wünschen sie zugleich herbei. Während Toms Mitbürger – außer dem Sheriff, der es ahnt – allerdings nichts von seiner Joey-Identität wissen können, halten die Kinobesucher noch mit dem Wissen um seine Vergangenheit zu ihm. Sie identifizieren sich mit einem Täter und mit dessen Methoden der Gewaltausübung, und sie können dies, weil er als ein geläuterter Täter auftritt und somit »auf der richtigen Seite steht«.

Der Western und die Tradition des *frontier*-Gedankens bilden in *A History of Violence* wichtige Orientierungspunkte für die visuelle und für die moralische Auseinandersetzung mit der Gewalt. Cronenberg stellt diesen Tendenzen aber noch eine zweite gleichberechtigt an die Seite: den Film Noir. In seinem Diner überwältigt Tom die Gangster, indem er einem von ihnen heißen Kaffee ins Gesicht schüttet. Damit zitiert der Regisseur *The Big Heat* (Fritz Lang 1953), wo Vince Debbie auf diese Weise zurichtet, bevor sie sich auf gleiche Art an ihm rächt. Schon durch die Ähnlichkeit im Titel verweist Cronenbergs Film auch auf *Act of Violence* (Fred Zinneman 1948). Hier findet sich das Vorbild für die idyllische Familienszene, in der die Eltern liebevoll ihr Kind trösten, das gerade aus einem bösen Traum erwachte. Neben diversen Einzelziten sind es vor allem die generellen Merkmale des Film Noir, die Cronenberg aufruft. So kann Tom/Joey's gesamte Reise nach Philadelphia als eine Noir-Sequenz gelesen werden. Vom ländlichen Raum verlagert sich die Handlung in den urbanen, statt des Tages dominiert nun die Nacht. Joey's Ankunft bei Richie erinnert an David Banions Auftritt in der Villa des Gangsterbosses Lagarna in *The Big Heat*.¹⁰

Die Anleihen bei der Noir-Tradition treten den Westernanklängen ent-

gegen. Denn obwohl die produktivste Zeit des Film Noir mit jener des klassischen Westerns nahezu zusammenfiel, und obwohl es einige Überschneidungen – etwa beim Noir Western – gab, stehen beide Genres für gegensätzliche Grundorientierungen: »Während im Western der ›Frontiergedanke‹ und ein positiver Individualismus unterstützt werden, wird diesen Werten im *film noir* der Boden entzogen.« (Sellmann 2001: 40) Bekräftigt der Western immer wieder neu, dass der amerikanische Traum gelebt werden könne, so geht der Film Noir vom genauen Gegenteil aus. Insbesondere in Bezug auf die Funktion der Gewalt unterscheiden sich die beiden Genres. Im Western dient sie der Wiederaufrichtung des zivilisatorischen Zustandes in einer bedrohlichen Umgebung, im Film Noir wirkt sie häufig dysfunktional und bleibt meist ohne reinigende Wirkung. Dies hat Paul Arthur mit direktem Bezug auf Slotkins These gezeigt:

»What is crucially absent from most noir endings is any sense of a ›regeneration through violence‹, the consummatory act as ›necessary and sufficient resolution of all the issues the tale has raised.‹ While concluding violence in Westerns contributes to the reassertion of stable personal identity, in noir it often adds to the burden of self-abnegating loss, the final stage in a process of assuming the mantle of criminal ›other.‹ Given the historical context, one might expect a socially affirmative, purgative use of violence, and the denial of that function is part and parcel of noir's ideological resistance.« (Arthur 2001: 160)¹¹

Cronenberg ruft beide Weltbilder auf, das des Westerns und das des Film Noir, sodass sie in Bezug auf einige zentrale Fragen des Films in ein Konkurrenzverhältnis zueinander versetzt werden. Neben einzelnen Inhalten sowie der eher grundsätzlichen mentalen Ausrichtung geht es bei Cronenberg auch immer um die Narrative, die in der Filmgeschichte für die Auseinandersetzung mit den Themen etabliert wurden.

Wenn also Tom/Joey den Eindringlingen mit der Mentalität eines Westernhelden entgegentritt und entschlossen ist, für die Sicherung seiner Zukunft einen letzten Kampf zu führen, so setzt ihn Cronenberg zugleich jenen defätistischen Noir-Tendenzen aus, nach denen der Kampf schon verloren ist, bevor er überhaupt begonnen hat. Spöttisch-interessiert, halb fragend, halb konstatierend, bemerkt der Gangster Richie gegenüber seinem Bruder Joey: »You're livin' the American Dream« (Cronenberg 2006b: 01:21:28). Und in der Tat geht es mit der Figur Tom/Joey um einen aus eigenem Willen gewählten und mit eigener Kraft durchgesetzten Lebensentwurf. Diesem existenzialistisch anmutenden Motiv der Wahl¹² opponiert das deterministische. Denn im Film Noir können die Helden ihrer Vergangenheit nicht enttrinnen: »Jemand ist durch seine Vergangenheit ›gebrandmarkt‹, und hierdurch ist sein Schicksal vorbestimmt.« (Sellmann 2001: 33) Auf dem Grat zwischen beiden Narrativen platziert Cronenberg *A History of Violence*.

Die Plot-Parallelen zu einigen klassischen Noir-Filmen in Bezug auf eine vorgängige, determinierende Lebensgeschichte sind offensichtlich. Auch das Motiv der geänderten Identität kommt hier mehrfach vor, etwa in Edgar G. Ulmers *Detour* (1945) oder Steve Sekelys *Hollow Triumph/The Scar* (1948). Deutliche Parallelen gibt es zu *Out of the Past* (Jacques Tourneur 1947): Unter falschem Namen lebt Jeff Bailey in einer Kleinstadt. Hier holt ihn seine Vergangenheit ein, als ihn ein Gangster aufsucht, um ihn zu seinem ehemaligen Auftraggeber zu bringen, dem sich Bailey bis dahin entzogen hatte. Seiner Verlobten gesteht er, dass er als Privatdetektiv in den Kreisen der Halbwelt verkehrte, ohne an Verbrechen mitgewirkt zu haben. Allerdings gab es eine Frau, in die er sich damals verliebte und mit der er sich – seinen Auftraggeber hintergehend – absetzen wollte. Jeff stellt sich seiner Vergangenheit, kann ihr aber nicht entkommen. Als er dies erkennt, nimmt er seinen Tod in Kauf und wird erschossen. Obwohl seine Verlobte bis zum Schluss zu ihm hält, gelingt ihm kein Übergang in das bürgerliche Leben.

Ähnlich ergeht es dem sogenannten Schweden, einem ehemaligen Boxer, in Robert Siodmaks *The Killers* (1946). Wie bei Jeff Bailey handelt es sich um eine gutartige Figur, die durch das kriminelle Umfeld auf die schiefe Bahn gebracht wird. Wie Bailey verfällt er einer Frau – beides übrigens Prototypen der für den Film Noir charakteristischen *femmes fatales* – und wie in Tourneurs Film steht auch hier ein Koffer mit Geld bereit, den sich der Held aneignet, um mit der Angehimmelten zu fliehen. Der Schwede taucht in einer Kleinstadt unter, bis ihn sein ehemaliger Boss eines Tages zufällig erkennt und zwei Killer schickt, die ihn töten sollen. Anders als Bailey versucht der Schwede allerdings gar nicht erst, sich gegen diese zu wehren. Er zieht sich in seine Wohnung zurück und lässt sich von ihnen erschießen.

Als ein dritter Film mit deutlichen Plot-Korrespondenzen muss wiederum Zinnemans *Act of Violence* (1948) genannt werden, in dem Frank Enley von seiner Kriegsvergangenheit eingeholt wird. Er entzieht sich zunächst seinem Verfolger, stellt sich ihm dann doch und kommt dabei um. Diese Handlungsverläufe belegen, dass im Film Noir der Sprung in den amerikanischen Traum unmöglich bleibt. Nicht einmal als eine ferne Utopie wird er den Akteuren zugestanden. Und trotzdem bleibt er als Wunschbild unangetastet. Dies geschieht auch bei Cronenberg: »Cronenberg's films are filled with damaged, fragmented, transgressive outsiders who yearn to be made whole. [...] 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.« (Taubin 2005: 24)

Im Film Noir holt die – männlichen und weiblichen – Helden ihre Vergangenheit ein, während im Western der männliche Held die Vergangenheit in einem Akt der Selbstbehauptung abstreift und sich als mit sich selbst identisches Individuum konstituiert. Ein solches Bild maskuliner

Selbsterschaffung, zu dem der Gewaltakt als Durchsetzungsinstrument gehört, ist im Film Noir abwesend. Vielmehr sind die meisten Figuren hier von Anfang an widersprüchlich und als in sich gesplante angelegt, und sie finden aus diesem Zustand in der Regel keinen Ausweg:

»Das gesamte Personal der Schwarzen Serie ist [...] durch die Bedrohung oder den Zerfall der Einheit des Ichs gekennzeichnet [...]. Dabei kommt eine Reihe von Motiven zum Einsatz, die den Aufbruch der geschlossenen Persönlichkeit bewirken und so zu der charakteristischen Duplizität der Figuren führen. Zu ihnen gehören physische und metaphorische Doppelgänger, Doppelungen im Porträt und im Spiegel, Identitätswechsel, Verkleidungen, das Spiel mit Masken und letztendlich die pathologische Spaltung des Ichs.« (Steinbauer-Grötsch 1997: 45f.)

In *A History of Violence* gibt Cronenberg den Noir-Anklängen sukzessive mehr Entfaltungsraum. Tom/Joey's doppelte Identität wird erst in der Mitte des Films enthüllt, und die Fahrt nach Philadelphia findet am Ende des Films statt. Dennoch ersetzt das Narrativ Film Noir das des Westerns nicht einfach. Wie der Held im Western etabliert Tom/Joey in Philadelphia gewaltsam seinen Platz; er geht siegreich aus dem Kampf hervor. Alle, die seinem Willen zur Selbstbehauptung entgegentreten, tötet er.¹³ Dann wirft er theatralisch die Waffe fort¹⁴ und wäscht sich das Blut ab: Er reinigt sich symbolisch von den Spuren des Kampfes mit jener Vergangenheit, die er schon für überwunden gehalten hatte. Diesem Western-Ende fügt Cronenberg aber noch ein weiteres an, das den heimkehrenden Helden zeigt. In einem spiegelbildlichen Verhältnis zur idyllisierenden Eingangssequenz entwirft der Regisseur nun ein verändertes Bild von der Familie. Edie, Jack und Sarah nehmen Tom, nun in dem Wissen um seine Vergangenheit, zögernd wieder in die Familie auf. Anders als im Western ist das Vergangene allerdings in diesem Zusammenhang nicht überwunden, sondern es wirkt in jeder einzelnen Geste fort. Und anders als im Film Noir geht der Held auch nicht an der Vergangenheit zugrunde.

Bei Cronenberg ist die Familie nun, wenn sie zusammenbleiben will, dazu verurteilt, im Wissen um die Gewaltverstrickung Tom/Joey's und mit deren Begleit- und Folgeerscheinungen zu leben. Dies hat mehrere Konsequenzen. Zum einen werden Jack und Edie zu Tom/Joey's Komplizen. Jack tötet, und Edie, die Rechtsanwältin, stellt sich schützend und lügend vor Tom, als der Sheriff beide nach dessen Vergangenheit fragt. Zum anderen müssen die Familienmitglieder ihr Bild von sich selbst und von ihrem Vater bzw. Ehemann den nun bekannten Gegebenheiten anpassen. Im Laufe der Ereignisse kommt das Wunschbild der heilen Durchschnittsexistenz, der ganz normalen Familie, abhanden. Dabei weist Cronenberg aber nicht die Familienorientierung überhaupt ab, wie dies der Film Noir, zum Teil lustvoll-zerstörerisch, unternahm: Banions Frau wird in die Luft gesprengt, Enleys Familie verliert den Ehemann und Vater, Baileys Verlobte bleibt al-

lein zurück usw. Bei Cronenberg überlebt die Familie Stall, ihr muss aber statt der selbstfabrizierten Cheerleader-Vergangenheit die neue Wirklichkeit zur Grundlage des weiteren Zusammenlebens werden. Wenn der spektakuläre Schnitt am Beginn des Films die kriminelle Welt von jener der Familie abtrennte und zugleich beide in eine schockartige Beziehung zueinander brachte, so werden in der letzten Einstellung beide Sphären vollkommen durchlässig gegeneinander. Die Geschichte der Gewalt sowie das Wissen um sie bilden nun einen integralen Teil der Familienverhältnisse. Die Unbeschwertheit ist verflogen, sie hat einer beschwerlichen Ehrlichkeit und einer widersprüchlichen Komplizenschaft mit dem Täter Platz gemacht.

In dem neuen Selbstbild, das sich in der letzten Einstellung des Films abzeichnet, gilt jene Unschuldbehauptung nicht mehr, die Tom lange für sich in Anspruch genommen hatte. Auch der ursprüngliche Reflex, das Bild der eigenen Familie im Rahmen einer reinen Opfererzählung zu entwerfen, misslingt und wird überwunden. Die Verstrickung in die Gewaltverhältnisse bedeutet für die einzelnen Familienmitglieder – vielleicht mit Ausnahme Sarahs –, dass ihnen Täteranteile übertragen werden, die sie – ebenso zögernd wie sie Tom/Joey wieder aufnehmen – in ihr Selbstbild integrieren. Dieses Familienbild, in dem die Täterschaft als ein Teil der eigenen Identität erkannt, nicht aber verleugnet und reflexartig auf äußere Feinde projiziert wird, läuft dem von vielen Politikern – auch von George W. Bush – verbreiteten entgegen. Letzterer installierte nach 9/11 eine Behörde für Homeland Security. Cronenberg setzt die Geschichte von einer umfassenden Verunsicherung des Selbstverständnisses im Heartland – wo der Film spielt und wo Bushs Stammwähler zu Hause sind – dagegen. Damit subvertiert er nicht zuletzt jene Narrative, in denen die Durchschnittsfamilie zur intakten, integren moralischen Bastion der amerikanischen Gesellschaft stilisiert wird und die Bush ebenso wie zahlreiche andere in ihren Wahlkämpfen unablässig reiterieren.

Präsidenten der USA haben immer wieder den populären *frontier*-Mythos in Gestalt des Hollywood-Westerns aufgegriffen und für ihre Wahlkampfzwecke funktionalisiert: »As purveyors of a national image and as consumers of popular culture, presidents both realized and responded to the Western's pull on America's imagination.« (Coyne 1997: 2) Selbst Kennedy, der zum Stetson griff, und Clinton, der *High Noon* zu seinem Lieblingfilm erklärte (ebd.: if.), beugten sich diesem Erwartungsdruck. Bei einem Präsidenten wie Reagan versteht sich dies ohnehin von selbst.¹⁵ Das Narrativ des klassischen Westerns, das von einem intakten, gleichsam gesunden Selbstbild des Helden ausgeht, der sich legitimerweise gegen das feindliche Andere gewaltsam behaupten muss, kehrt also auch in der politischen Sphäre regelmäßig wieder. Slotkin glaubte 1992 noch, dass diese Orientierung gerade aufgegeben werde: »We are in the process of giving up a myth/ideology that no longer helps us see our way through the modern

world« (1992: 654). Natürlich konnte er nicht ahnen, dass dieses Narrativ nach der Wahl von George W. Bush und nach 9/11 eine überwältigende Renaissance im politischen Raum erleben würde. Die implizite Botschaft des Westerns war plötzlich wieder gefragt: »The Western's overall thrust sanctified territorial expansion, justified dispossession of the Indians, fuelled nostalgia for a largely mythicized past, exalted self-reliance and posited violence as the main solution to personal and societal problems.« (Coyne 1997: 3)

Wohl wegen dieser Wiederkehr schon abgelegt geglaubter Orientierungen greift Cronenberg auf die populären filmischen Narrative der 1940er und 1950er Jahre zurück, in denen Hollywood maßgeblich an der Verfertigung des oben skizzierten Bildes arbeitete – in denen mit dem Film Noir aber eben auch eine Gegenströmung entstand. Die Nachteile von Cronenbergs Entscheidung, die Nachkriegszeit als einen impliziten Referenzpunkt zu wählen, sollen hier allerdings nicht verschwiegen werden: Eine ethnisch diverse Gesellschaft, die die Lebenswelt in den meisten Teilen Nordamerikas heute charakterisiert, sucht man in *A History of Violence* vergeblich. Das mythische Leitbild, um das es in dem Film geht, bezieht sich auf die Vertreter der traditionellen weißen Mittelschicht. Auch an dem Frauenbild des Films muss einiges kritisiert werden, denn obwohl Edie im Beruf steht und auf den ersten Blick emanzipierter auftritt als die Frauenfiguren in den 1940er und 1950er Jahren, schreibt Cronenberg den heutigen Frauen doch einen geschlechtsspezifisch definierten Ort zu: Er hält sie von der brachial-gewaltsamen Täterschaft fern. Hintergingen und mordeten im Film Noir noch zahlreiche Frauen, und erwiesen sie sich in dieser Hinsicht gar als skrupelloser als manche Männer,¹⁶ so bleiben die Frauen in Cronenbergs Film – in einer Zeit, in der Streifen wie *Kill Bill I* und *II* (Quentin Tarantino 2003; 2004) zu Kassenschlagern werden – weitgehend auf die passive Opferrolle festgelegt.

Produktiv werden die Verweise auf den klassischen Western und auf den Film Noir aber vor allem durch den Gedanken, dass niemand den popkulturellen Narrativen entgehen kann. Benedict Anderson (1998) und andere konnten längst zeigen, dass die Identifikation mit einer großen Gruppe, etwa einer viele Millionen Menschen umfassenden Nation, die den täglichen, persönlich erfahrbaren Lebensbereich bei weitem übersteigt, wesentlich durch das Gefühl einer Teilhabe an einem imaginierten Ganzen zustande kommt. Neben anderen integrierenden Narrativen stiftete in den USA der *frontier*-Gedanke ein solches Gefühl des Zusammenhalts. Die Debatten um die Anwendung polizeilicher und militärischer Gewalt nach 9/11 mussten sich deshalb in Bezug auf diesen Mythos implizit oder explizit positionieren. Denn auch die überlieferten Narrative der Gewalt, mit denen einst reale Gewalterfahrungen verarbeitet oder Gewaltausübungen legitimiert worden waren, stellen sich, gleichsam naturwüchsig, zusammen mit den jeweils aktuellen gewaltsamen Ereignissen wieder ein. Diese Narrative,

die im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaften bereitliegen, amalgamieren mit dem gewaltsamen Ereignis schon in jenem Moment, in dem dieses in den Diskurs eintritt – mitunter also, etwa im Falle des angekündigten Präventivkrieges gegen den Irak, schon bevor es überhaupt stattgefunden hat. Sobald die Gewalt wahrgenommen, sobald über sie gesprochen wird, überzieht der Diskurs sie mit Deutungen.

Wenn aber die Aktualisierung der Gewalt narrative in der Verständigung über die Gewalt unausweichlich ist, so kommt der Sichtbarmachung und der Dekonstruktion dieser Narrative eine je aktuelle politische Funktion zu. Jede politische Meinungsbildung muss deshalb auch die Mechanismen des Verkennens, Verdrängens und Verleugnens thematisieren, die sich in diversen populären Narrativen unablässig erneuern. Denn diese Mechanismen, das wusste schon Freud, führen zur Wiederkehr des Verdrängten. Im Zeichen eines Nachhaltigkeitsdenkens sollten also nicht nur die Dauerspuren und die Versehrungen erkannt werden, die die Gewalttaten hinterlassen. Auch die Narrative, die sich an sie anlagern, die Geschichten, die die Überlieferung der Gewaltakte begleiten, gehören zur Geschichte der Gewalt. Nur die Verunsicherung über das eigene Verhältnis zur Gewalt, die Unterbrechung der reflexartig in Gang gesetzten Bewältigungs- und Abwehrmechanismen, kann eine nachhaltige Deeskalationsstrategie in Gang setzen. Cronenbergs Familie Stall ist am Ende des Films dabei, einen ersten Schritt in diese Richtung zu tun.

Anmerkungen

- 1 Die Drehbuchvorlage *A History of Violence* von John Wagner und Vince Locke erschien schon 1997, der Film wurde zwischen September und November 2004 in Ontario gedreht. Offiziell lief er am 30. November 2005 an.
- 2 Woher bei Jack allerdings plötzlich die Fähigkeit zum präzisen Schlagen und die entsprechenden Körperbewegungen kommen, bleibt eine Schwäche des Drehbuchs. Der problematische Gedanke drängt sich auf, dieses Verhalten habe gleichsam in seinen Genen bereitgelegt.
- 3 Dieses Motiv hat Cronenberg schon in *eXistenZ* (1999) beschäftigt, wo an zentraler Stelle ebenfalls eine lebensrettende Erschießung von hinten vorkommt.
- 4 Cronenberg weiß, dass er hier eine Idylle entwirft; er bezeichnet die Szene als »slightly idealized« (Cronenberg 2006a: 00:07:05).
- 5 Ein Grund dafür dürfte die Zusammenarbeit mit der Produktionsfirma sein. Mit der unabhängigen Produktion *Spider* war Cronenberg finanziell abgestürzt. Obwohl Cronenberg dies nirgendwo sagt, dürfte die Firma den Standpunkt vertreten haben, dass die Produktion ein eingängiger, potenziell erfolgreicher Film werden möge.

- 6 »Je ne cherchais pas du tout à réaliser un film rétro, mais à exprimer la tonalité que ces vieux films représentent et à évoquer cette Amérique innocente du passé à laquelle aspirent nombre de spectateurs d'aujourd'hui. Bien entendu cette ›innocence‹ n'exclut pas d'horribles massacres« (Ciment/Niogret 2005: 8. Übers. S.K.).
- 7 Auf den Spuren von Slotkin formuliert Josef Früchtel (2004: 35): »Der Mythos nun, den Nordamerika hervorgebracht hat und der als der älteste und charakteristischste Mythos dieses Landes [...] gilt, ist der der frontier, der Grenze als der Konfrontation mit dem Neuen und Anderen, der Mythos des Wilden Westens«.
- 8 Dies ist die These von Scott Simmon (2003: 199): »More and more, the Western's political philosophies served to justify who would be included within America's ideal community – pictured as a small town – and who excluded.« – In seiner Lektüre einiger klassischer Westerns konnte Stanley Corkin (2004) kürzlich zeigen, dass diese noch viel stärker als bislang angenommen auf aktuelle politische Entwicklungen – wie zum Beispiel den Koreakrieg – eingingen.
- 9 Fuller sieht hier übrigens Parallelen zu dem bevorstehenden Indianerangriff in *The Searchers* (John Ford 1956) (vgl. Fuller 2005: 14).
- 10 Auch in diesem Film finden sich idyllisierte Familienszenen, bevor Banions Frau von Lagardas Leuten umgebracht wird.
- 11 Jay P. Telotte (1989: 217) charakterisiert den Film Noir entsprechend als »melodrama without the final restoration of social order«.
- 12 William Beard, der beste Kenner von Cronenbergs Werk, hat die existenzialistischen Themen in Bezug auf *eXistenZ* untersucht. Hier und in anderen Filmen habe Cronenberg »the necessity for all humans to invent themselves« in Szene gesetzt (2006: 430). Natürlich gilt dies ganz besonders für Tom/Joey in *A History of Violence*. Beard fügt nach einigen – allerdings allzu einfachen – Bezugnahmen auf den philosophischen Existenzialismus an, dass in Cronenbergs Welt »existential transformation is always pathological« (ebd.: 433). Wichtig für *A History of Violence* ist in diesem Zusammenhang der Gedanke, dass der Akt der gewählten Selbstverwandlung andere mit betrifft und schädigt. Tom/Joey setzt seine Verwandlung auf Kosten Edies durch und bindet sie dadurch in das Geflecht der Gewalt mit ein.
- 13 In dieser Sequenz kippen die Genrezitate in die Genreparodie um. Die unwahrscheinliche Konstellation, in der Joey, selbst unbewaffnet, fünf bewaffnete Gangster tötet, kann nur mit Hilfe von Komik integriert werden. Dadurch verweist Cronenberg einerseits auf den Zitatcharakter der Handlung, andererseits deckt er die stattfindende Identifikation der Zuschauer mit dem Helden auf. Augenzwinkernd gibt der Regisseur zu verstehen, dass er hier einem Zuschauerbedürfnis, das durch Genrekonventionen vielfach bestätigt und verfestigt wurde, entgegenkommt.

- Mitscherlich, Alexander (1983): »Zwei Arten der Grausamkeit«. In: Ders., *Gesammelte Schriften, Bd. V: Sozialpsychologie*, hg. v. Helga Haase, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 322-342.
- Seeßlen, Georg (1995): *Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms*, Marburg: Schüren.
- Sellmann, Michael (2001): *Hollywoods moderner film noir*, Würzburg: K&N.
- Simmon, Scott (2003): *The Invention of the Western Film. A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- (2004): *Cowboys as Cold Warriors. The Western and U.S. History*, Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Slotkin, Richard (1992): *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York u.a.: Atheneum.
- Steinbauer-Grötsch, Barbara (1997): *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*, Berlin: Bertz.
- Taubin, Amy (2005): »Model Citizens«. In: *filmcomment* XLI (5), S. 24-28.
- Telotte, Jay P. (1989): *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*, Urbana; Chicago: University of Illinois Press.
- Walker, Michael (1992): »Film Noir«. In: Ian Cameron (Hg.), *The Movie Book of Film Noir*, London: Studio Vista.