

Wut im Kino

Anmerkungen zu einem vernachlässigten Alltagsphänomen

In seinem dreiminütigen Kurzfilm OCCUPATIONS (2007) sieht man Lars von Trier im Festivalpalast von Cannes sitzen.¹ Die Kinobesucher sind festlich gekleidet. Auch der dänische Regisseur trägt einen Smoking (vgl. Abb. 1–3). Auf der Leinwand läuft der Film MANDERLAY, von Triers Wettbewerbsbeitrag des Jahres 2005. Neben dem Regisseur hat ein dunkelhaariger Mann Platz genommen, der gelangweilt zu sein scheint. Der Unbekannte räuspert sich, klopft auf seinem Bein herum, blickt im Kinosaal umher. Schließlich lehnt er sich zu von Trier hinüber, ja drängt ihn geradezu zur Seite, um ihn mit französischem Akzent aufzuklären: Er sei neben seinem Job als Filmkritiker auch als Geschäftsmann erfolgreich. Von Trier, der weiter auf die Leinwand starrt, nickt mehrfach, um ihn abzuwimmeln. Als der Nachbar betont, er sei sogar ein sehr erfolgreicher Geschäftsmann, schaut von Trier kurz zu ihm hinüber und sagt leise: «Good.» Doch der Fremde lässt nicht locker: «A very, very successful businessman.» Von Trier dreht sich leicht zur Seite, ohne den Mann anzublicken, und versucht ihm so, seine Ablehnung zu signalisieren. Als der Unbekannte erneut ansetzt, unterbricht ihn der bereits deutlich verärgerte von Trier. Ungeachtet weiterer Beruhigungsversuche setzt der Mann seinen Monolog fort: «Now, I own eight cars.» Von Trier schließt genervt die Augen, lächelt milde, weist den Nachbarn mit der Hand zurück. Als ihn der Kritiker-Geschäftsmann auch noch darüber informiert, dass vor allem in der Lederindustrie Geld zu machen sei, hält sich von Trier die Ohren zu. Amüsiert über die eigenen Geschäftsgebaren lacht der Mann laut auf und fragt dann: «And what do you do?» Von Trier zieht einen Hammer hervor und sagt lächelnd: «I kill.» Der amüsierte Nachbar wundert sich noch, warum von Trier jetzt aufsteht, da spürt er schon die spitze Seite des Hammers in sein linkes Auge krachen. Achtmal hämmert der wütende Regisseur auf den Störenfried ein und zertrümmert ihm dabei die Schädeldecke. Danach richtet er den Toten in seinem Sessel zurecht, setzt sich blutbespritzt wieder auf seinen Platz und sieht zufrieden seinen Film MANDERLAY zu Ende.

Dieser Kurzfilm bringt – man darf sagen: *schlagartig* – auf den Punkt, worum es in meinem Aufsatz gehen wird: die Gefühle der Wut und des Ärgers im Kinosaal. Unmut, Ärger, ja sogar intensive Wutausbrüche gehören zum Grundrepertoire der

1 OCCUPATIONS ist Lars von Triers Beitrag zum Omnibus-Film CHACUN SON CINÉMA, mit dem im Jahr 2007 der 60. Geburtstag des Festivals von Cannes gefeiert wurde. Insgesamt besteht der Film aus 33 Beiträgen von je drei Minuten Länge.



Abb. 1–3 Aus OCCUPATIONS (Lars von Trier, 2007)

Kino-Emotionen. Aber die Filmwissenschaft hat darüber kaum je ein Wort verloren.² Bereits eine kurze Internetrecherche ergibt jedoch: Selbst von Triers sadistische Splatter-Phantasie, die sicher keine dokumentarischen Ansprüche erhebt, ist nicht frei von Realitätsbezügen.

So konkurrieren beispielsweise im Mai 2008 in einem Münsteraner Kino ein 16-jähriger Jugendlicher und ein 50-jähriger Mann um die Armlehne. Als der Jugendliche fragt, ob er die Lehne nutzen könne, gibt der Ältere eine provokante Antwort. Nach einiger Bedenkzeit schlägt der 16-jährige unvermittelt auf den Mann ein.³ Am ersten Weihnachtsfeiertag des Jahres 2008 kommt es während einer Vorführung von David Finchers *THE CURIOUS CASE OF BENJAMIN BUTTON* im Riverview-Kino von Philadelphia zu einem anderen folgenreichen Vorfall. Ein 29-jähriger Mann gibt einer vor ihm sitzenden, sich während des Films unterhaltenden Familie zu verstehen, sie solle still sein. Verärgert bewirft er irgendwann den Sohn der Familie mit Popcorn. Als die Familie immer noch nicht ruhig genug ist, packt der Mann eine Pistole aus und schießt dem Vater in den linken Arm.⁴ Am 27. Februar 2010 beschwert sich ein Zuschauer im kalifornischen Lancaster bei einer Frau, die während einer Vorstellung von Martin Scorseses *SHUTTER ISLAND* auf ihrem Handy telefoniert. Der Freund der Frau packt daraufhin ein Fleischthermometer aus und sticht den Mann in den Hals. Als zwei Personen zu Hilfe eilen, werden sie ebenfalls verletzt.⁵ Im Februar 2011 berichtet *Spiegel Online* über einen 28-jährigen Anwalt und Polizeischul-Absolventen, der in einem Kino der lettischen Hauptstadt Riga einen 43-jährigen Mann mit vier Schüssen niederstreckt, während auf der Leinwand Darren Aronofskys *BLACK SWAN* zu sehen ist: «Lokale Medien berichteten, es sei zwischen den Männern zum Streit gekommen, weil das Opfer zu laut Popcorn aß.»⁶ Am 17. Februar 2013 schließlich kommt es in einem Bielefelder Kino, noch bevor der Film begonnen hat, zu einer Schlägerei mit mehreren Personen. Der Grund: Ein 40-jähriger Mann verlangt Ruhe von einer Gruppe Jugendlicher, die in der Reihe vor ihm sitzt und redet. Ein 16-jähriger entgegnet, der Film habe doch noch gar nicht begonnen, woraufhin sich der Mann bedrohlich vor dem Jugendlichen aufbaut. Als der 16-jährige zu verstehen gibt, er habe keine Angst,

2 Damit steht die Filmwissenschaft der Philosophie in nichts nach. Wie Christoph Demmerling und Hilge Landweer betonen, spielt der Ärger in der langen Tradition der Affektenlehren keine Rolle und ist im Gegensatz zum Zorn kein anerkannter philosophischer Gegenstand: «Der Grund für die Vernachlässigung des Ärgers in der Philosophie scheint vor allem darin zu liegen, dass Ärger als zu trivial für die Affektenlehren und für die moderne Gefühlstheorie angesehen wird, ähnlich wie die Freude, die als Gefühl ebenfalls philosophisch kaum thematisiert wird. [...] Ärger ist in seinem leiblichen Erleben weniger eindrucksvoll als Zorn und in seinem intentionalen Gehalt weniger differenziert, und er weist – anders als Zorn und Empörung auch keinen Bezug zur Moral auf.» Demmerling/Landweer 2007, S. 288.

3 http://www.nwzonline.de/panorama/schlaegerei-im-kinosaal_a_3,1,80978700.html (18.7.2013).

4 <http://edition.cnn.com/2008/CRIME/12/27/movie.shooting/> (18.7.2013).

5 http://www.huffingtonpost.com/2010/03/09/shutter-island-moviegoer-_n_492460.html (18.7.2013).

6 <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/0,1518,746792,00.html> (18.7.2013).

schlägt ihm der verärgerte Mann seine Packung Nachos aus den Händen. Im darauffolgenden Handgemenge ging es, wie die *Neue Westfälische* süffisant anmerkt, «Schlag auf Schlag». ⁷

Über Gewalt im *Film* wurde viel geforscht – die Geschichte der Aggressionen im *Kinosaal* ist noch ungeschrieben. Doch um Gewalt als Ausdruck von Wut und Ärger wird es auch in diesem Aufsatz allenfalls am Rande gehen. Die Beispiele extremer Aggressionsschübe sollen lediglich prägnant vor Augen führen, was der Großteil der Kinoszuhauer in weniger intensiver Form schon einmal erlebt haben dürfte. Nun könnte man die Frage aufwerfen, warum man ein Phänomen wie die Wut im Kino überhaupt einer Untersuchung für würdig halten sollte. Schließlich haben wir es hier mit einem Störphänomen zu tun: Der Ärger des Zuschauers ist kein intendierter Teil der Filmrezeption, sondern das Symptom einer Dysfunktionalität. Wenn der Zuschauer sich über andere Zuschauer oder eine schlechte Projektion aufregt, geht auf ärgerliche Weise etwas schief. Ich glaube, dass es mindestens zwei Gründe gibt, die eine Beschäftigung mit dem Ärger im Kino rechtfertigen.

Zum einen dürfte es nicht zu weit gegriffen sein, Emotionen wie Ärger und Wut als einen der Gründe für die Abwendung vieler Zuschauer vom Kino als gemeinsamen Erfahrungsraum verantwortlich zu machen. In Zeiten, in denen Filme beinahe zeitgleich für den privaten Konsum zur Verfügung stehen, spielen mögliche Störungen anderer Zuschauer eine gewichtige Rolle bei der Entscheidung für oder wider den Kinobesuch. Es könnte also nicht zuletzt im Sinne der Kinobetreiber sein, mehr über diese vernachlässigte Kino-Emotion zu erfahren. Zum anderen sollte man diese wichtige, wenn auch lästige Erfahrungskomponente nicht unterschlagen, möchte man die soziale Praxis des Ins-Kino-Gehens in seiner Gesamtheit erfassen – und das gilt zumal für diejenigen, die, wie ich, an einer umfassenden Phänomenologie der *kollektiven* Filmerfahrung im Kino interessiert sind. ⁸ Angesichts der Wucht, mit der die Wut uns im Kino überkommen kann, und der Macht, mit der sie unser Erleben dort bisweilen dominiert, wäre es fahrlässig, diese Emotion zu ignorieren. Wut und Verärgerung dürften das deutlichste – vielleicht auch banalste – Indiz dessen sein, was ich den *Publikumseffekt* nennen möchte: der Einfluss der Ko-Präsenz anderer Zuschauer auf die Filmerfahrung. Wollen wir dem Publikumseffekt auf den Grund gehen – ein in der Geschichte der Filmtheorie völlig unterschätztes Phänomen – dürfen wir die Wut auf andere Zuschauer nicht übergehen.

Wie ich in diesem Aufsatz zu zeigen versuche, gibt es gute Gründe, einige der strukturellen Eigenschaften des Kinos für sein enormes Erregungspotential verantwortlich zu machen. Die folgenden Anmerkungen und Beschreibungen, zumeist beruhend auf teilnehmender Beobachtung, sind keineswegs als letztgültige Phänomenologie des Ärgers im Kino zu verstehen. Sie stellen lediglich erste Schritte und Tastversu-

7 http://www.nwnnews.de/owl/bielefeld/mitte/mitte/7920261_Redender_Besucher_loest_Pruegelei_in_Bielefelder_Kino_aus.html (18.7.2013).

8 Vgl. 2011.

che dar. Ich verstehe sie im Sinne Erving Goffmans, der einst in seinem soziologischen Klassiker *Behavior in Public Places* schrieb: «I assume that a loose speculative approach to a fundamental area of conduct is better than a rigorous blindness to it.»⁹

Ursachen der Wut im Kino

Was sind die Quellen des Ärgers im Kino? Selbstverständlich gibt es zahlreiche Formen des Unmuts, der Entrüstung und der Wut, die *absichtsvoll* durch die Filmemacher hervorgerufen werden. Kalkulierte Skandalfilme wie Buñuels *L'ÂGE D'OR* (1930), *PINK FLAMINGOS* (1972) von John Waters oder Herbert Achternbuschs *DAS GESPENST* (1982) nehmen die Wut des Zuschauers nicht nur billigend in Kauf – ohne den Ärger des (bürgerlichen) Publikums bliebe ihr Provokationsakt ohne Pointe. Aufwühlende Politfilme wie *CRY FREEDOM* (1987) oder *MISSISSIPPI BURNING* (1988) versuchen die Wut des aufgebrachtten Zuschauers dafür zu nutzen, das Unrechtsbewusstsein zu schärfen oder gar politische Missstände zu ändern. Das gleiche Ziel verfolgen engagierte Dokumentarfilme wie Michael Moores *FAHRENHEIT 9/11* (2004). Emotionspsychologen sind deshalb sogar der Meinung, Ausschnitte aus Filmen wie *MY BODYGUARD* (1980), *SCHINDLER'S LIST* (1993), *LEAVING LAS VEGAS* (1995) oder *AMERICAN HISTORY X* (1998) könnten verlässlich dazu genutzt werden, die Emotion Ärger bei Probanden unter Laborbedingungen hervorzurufen.¹⁰ Im (Rape-)Revenge-Genre schließlich stellt die aufgestaute Wut geradezu eine Voraussetzung für das (fragwürdige) Vergnügen an der kathartischen Gewaltentladung im Racheakt dar. Man denke an berüchtigte Beispiele wie *STRAW DOGS* (1971) oder *DEATH WISH* (1974).

Verärgerung und Provokation als *intendierte* ästhetische *Strategie* lasse ich in diesem Aufsatz jedoch außen vor. Ich beziehe mich im Folgenden ausschließlich auf *unintendierte* Ärger, der zurückzuführen ist auf Störungen, Belästigungen und technische Mängel während der Vorführung. Dabei kann man grob drei Quellen des Ärgers im Kino unterscheiden. Am häufigsten richtet sich die Wut vermutlich auf die *Mitzuschauer*: tuschelnde Paare, übelriechende Sitznachbarn, lautes Rascheln mit Chips-Tüten oder Popcorn-Eimern, schmatzendes Kaugummikauen, Telefonieren auf dem Handy, mehrfaches Kommen und Gehen, unangebrachte Zwischenrufe, ethisch fragwürdiges Gelächter, lautstarkes Kommentieren der Handlung, Fußtritte gegen die Rückenlehne, Zuschauer, die den Blick versperren, Nachbarn, die einem die Armlehne streitig machen, und so weiter.¹¹

9 Goffman 1963, S. 6.

10 Cf. Gross/Levenson 1995. S. 87–108; Schaefer/Nils/Sanchez/Philippot 2010, S. 1153–1172.

11 Dazu auch der Kritiker Peter Michalzik: «Im Kino tritt der Mitmensch vor allem als Fressender, Mampfender, Knisternder auf, als einem Jacke oder Ellenbogen ins Genick stoßender, wenn es sich um einen Hintermann handelt, als im Schaumgummi Versinkender, wenn es sich um einen Vordermann handelt, als nicht seine Jacke beiseite Nehmender, wenn es sich um einen Nebenmann handelt, vor allem aber und immer wieder als Schwätzender, Mampfer, Knisterer – und nicht zu vergessen – Zuspätkommer, Störer, Feind.» Zitiert nach: Anne Paech: «Fünf Sinne im Dunkeln.

Eine weitere Quelle des Ärgers stellt das *Kinopersonal* dar und dabei zuallererst der Filmvorführer: Nicht selten sorgen unscharfe Bilder, ein verrutschter Kasch oder ein zu leise oder zu laut eingestellter Ton für Ärger.¹² Oder denken wir an falsch eingestellte Klimaanlage, die den Kinosaal zum Kühlraum herunterfrieren. Aber auch nicht weggeräumter Abfall und unangenehme Gerüche alter Sitzbezüge und Teppiche können aus Ekel gespeisten Unmut erzeugen. Anders als die ko-präsenten Zuschauer sind die Verursacher nicht selbst im Saal anwesend, aber durch lautes Rufen oder einen Gang zur Vorführerkabine zumindest erreichbar.

Schließlich kann sich die Wut auch auf den Film und die dafür verantwortlichen *Filmemacher* richten, ohne dass diese es intendiert hätten. Das ist immer dann der Fall, wenn Erwartungen unerfüllt bleiben und der Film nicht anderweitig positiv überrascht. Man denke an einen extrem langatmigen Film, der die Vorfreude auf einen unterhaltsamen Abend durchkreuzt; an eine betont eigenwillige Literaturverfilmung, die der Werktreue-Erwartung zuwiderläuft; an eine politische oder religiöse Aussage des Films, die man von einem Filmemacher nicht erwartet hätte und die der eigenen Haltung widerspricht etc. In diesem Fall sind die Verursacher des Ärgers – mit Ausnahmen wie bei Filmpremieren oder Festivals – nicht persönlich greifbar.

Freilich können sich die Ursachen der Wut auch überlagern, wenn etwa der Ärger über den Film und seine Macher zugleich den Kinobetreibern angelastet wird, die diesen Film zur Aufführung bringen. Der Schriftsteller Reinhard Jirgl erinnert sich an einen derartigen Vorfall vom März 1982, als es bei einer Retrospektive zur deutschen Avantgarde der 1920er Jahre mit Filmen von Richter, Eggeling, Moholy-Nagy und anderen im Ostberliner Kino Babylon zu regelrechten Ausschreitungen kam:

«Es dauerte nicht lange, bis in den vorderen Reihen des beinahe vollbesetzten Kinosaals eine Stimme, eine Frau, mit Schreien begann: – Dachte ich wär im Kino und s wären Filme! Die stelln wohl grade s Testbild ein!: Das war der Anfang, unter Gelächter, Johlen und Pfiffen folgten die andern: – Isja wie im Irrenhaus! – Alles Idioten – (eine Männerstimme im tiefsten Sächsisch:) – Die Kritik is wirklich berechtigt! -, und gipfelnd unisono: – Was soll das! AUFHÖREN! – Doch weil niemand auf sie hörte, niemand aufhörte und die Filme weiterliefen, sprangen wie auf Befehl die ers-

Erinnerungen an die Kino-Atmosphäre.» In: Brunner/Schweinitz/Tröhler (Hgs.) 2012. S. 25–38, hier: S. 37.

- 12 In einem schönen Feuilleton erinnert sich der portugiesische Schriftsteller Antonio Lobo Antunes an einen ärgerlichen Vorfall, als er, noch Kind, einer Vorführung von George Shermans *Western WAR ARROW* (1953) mit Jeff Chandler in der Hauptrolle beiwohnte und plötzlich der Ton ausfiel: «...Jeff Chandler drückte in vollkommener Stille ab, und die Indianer fielen bei jedem Schuss nicht einer nach dem anderen um (eine einzige Kugel tötete mindestens ein Dutzend Sioux) ohne dass man auch nur einen einzigen Mucks hörte, das Publikum war verzweifelt – *Heh, du Krücke, der Ton ist weg* der Ton kam eine Sekunde lang zurück, als Jeff Chandler sich Maureen O'Hara näherte, die ganz Federn und Züchtigkeit war, und verschwand dann wider beim finalen Kuss [...] das Publikum raste und brüllte – *Heh, du Krücke, der Ton ist weg* [...]» Antonio Lobo Antunes: «Heh, du Krücke, der Ton ist weg!» In: Schütte (Hg.) 1996. S. 12–13, hier: S. 13.

ten als groteske, von Wut verzerrte Scherenschnitte von den Stühlen auf und gegen die Filme an, die Leinwand herunterzureißen.»¹³

Hier richtet sich der Ärger offensichtlich sowohl gegen die Kinobetreiber («Die stellen wohl grade s Testbild ein!») wie die Filmemacher («Alles Idioten»). Weil erstere nicht «aufhören» und letztere im Kinosaal nicht zu greifen sind, verschiebt sich der Handlungsimpuls des Ärgers auf einen Gegenstand: Die Leinwand muss büßen.

Eine Minimaldefinition des Ärgers

Wie bereits deutlich geworden sein dürfte, halte ich die Begriffe Ärger und Wut nicht trennscharf auseinander und werde gelegentlich auch den Begriff des Unmuts als Synonym ins Spiel bringen. (Der verwandte Begriff «Zorn» scheint mir hingegen in der Alltagssprache mittlerweile eher ungebräuchlich, wenngleich er in der philosophischen Debatte weiter virulent ist. Jedenfalls klänge es ein wenig antiquiert, wenn ein Zuschauer davon spräche, «zornig» über die schlechte Projektion gewesen zu sein oder «Zorn» über seine mit Popcorn raschelnden Sitznachbarn empfunden zu haben.)¹⁴ Auch in der Emotionspsychologie und –soziologie scheint ein Konsens über eine klare Unterscheidung zwischen diesen Begriffen umstritten.¹⁵ Von Unmut über Ärger und Wut bis Zorn wird gelegentlich eine Intensitätssteigerung angenommen, weshalb sich Zorn und Wut weniger leicht kontrollieren ließen als Ärger und Unmut. Und manche Autoren sehen Ärger und Wut – im Gegensatz zum Zorn – nicht ausschließlich auf ein *personales* Objekt bezogen: Ich kann mich über einen Gegenstand, einen Sachverhalt, mich selbst oder eine andere Person ärgern.¹⁶ Wichtig für unseren Zusammenhang scheinen mir aber vor allem drei Punkte.

Erstens: *die Behinderung eines Vorhabens*. Ärger empfindet häufig, wer beim Verfolgen eines Ziels gestört wird.¹⁷ So schlägt der funktionierende Ablauf einer Handlung oder das Erreichen eines Vorhabens fehl, wenn ich um 3 Uhr morgens durch laute Musik meines Nachbarn geweckt werde; wenn mich im Straßenverkehr ein anderer Fahrer schneidet und zu einer Vollbremsung zwingt; wenn mich ein gegnerischer Spieler kurz vor dem Torschuss foult. Oder denken wir an unser Eingangsbeispiel: Lars von Trier möchte in Ruhe und konzentriert seiner Filmpremiere beiwohnen – ein Vorhaben, das ihm der Sitznachbar penetrant vereitelt. Ärger wallt auf, wenn sich die Erwartung zerschlagen hat, dass ein Projekt sinnvoll zu Ende geführt werden kann. Die Psychologen Elizabeth A. Lemersie und Kenneth A. Dodge verbinden mit dem Ärger deshalb die Funktion, Hindernisse zu beseitigen: «From a

13 Jirgl 1996, S. 76–77, hier: 76.

14 Zur Virulenz des Begriffs in der Philosophie, siehe beispielsweise Sloterdijk 2006.

15 Vgl. Scott Schieman: «Anger.» In: Stets/Turner (Hgs.) 2006, S. 493–515, hier: 494/95.

16 Vgl. Demmerling/Landweert 2007, S. 308.

17 Vgl. ebd., S. 288.

functionalist perspective on emotion, when there is an obstacle to goal attainment, anger's function is to overcome obstacles in order to achieve goals.»¹⁸

Zweitens: die *Normverletzung*. Sehr häufig gehen Ärger und Wut mit der Einschätzung einher, dass eine moralische Norm missachtet und das Gerechtigkeitsempfinden verletzt wurde. So schreibt beispielsweise der Psychologe James Averill: «Anger is a response to a perceived misdeed. [...] the typical instigation to anger is a value judgment. More than anything else, anger is an attribution to blame.»¹⁹ Der Nachbar, der nachts die Musik aufdreht und mir den Schlaf raubt, verletzt die Hausordnung und zeigt einen Mangel an gebotener Rücksichtnahme. Der Fahrer, der mich geschnitten hat, gefährdet den Straßenverkehr und damit die Gesundheit anderer Menschen. Der Gegner spielt foul und missachtet die Regeln des Fairplay. Und auch die Störung im Kino – ob in OCCUPATIONS oder in realen Fällen – lässt sich als moralische Normverletzung verstehen, wie wir noch sehen werden. Philip Fisher hält deshalb fest: «Anger is [...] the most primitive and spontaneous evidence of an innate feeling for justice and injustice within human nature.»²⁰

Drittens: der *Vergeltungsimpuls*. Die Handlungsbereitschaft – in Emotionsdefinitionen häufig als einer der Hauptbestandteile von Gefühlen genannt – spielt beim Ärger eine besonders große Rolle. Wer verärgert oder wütend ist, der ist in doppelter Hinsicht zum Handeln geneigt und schreitet oft tatsächlich zur Tat. Zum einen geht es darum, das Hindernis aus dem Weg zu schaffen: Der Nachbar soll endlich die Musik leise drehen, der foulende Gegner vom Platz gestellt werden. Aufgrund der empfundenen moralischen Verletzung steht aber noch mehr auf dem Spiel: Die aus dem Gleichgewicht geratene emotionale Balance soll durch Gegenmaßnahmen wiederhergestellt werden. Am liebsten würde man den Nachbarn an der Gurgel packen, den Straßenrowdy ausbremsen und den Gegner beim nächsten Angriff mit einem harten Rempler zurückfoulen.

Man kann hier von Vergeltung oder gar Rache sprechen, wenn man den Begriff lose definiert und ihn nicht auf seine Extremform beschränkt. Denn das «Zurückschlagen» muss ja keineswegs in physische Aggression ausarten, sondern kann auch minimale Ausgleichshandlungen beinhalten. So schreibt auch Fisher: «Everyday acts of injustice and injury require small-scale retaliations, and these might amount to no more than a look, a moment of silence, a change of tone, or might include a warning or even an aggressive act.»²¹ Eine dichte mikrosoziologische Beschreibung im Stile Erving Goffmans oder Jack Katz' könnte auch in Lars von Triers Kurzfilm zahlreiche Gegenmaßnahmen zutage fördern, lange bevor der Regisseur sich mit

18 Lemersie/Dodge 2008, S. 730–741, hier: 730.

19 Averill 2001, S. 337–352, hier: 343. – Demmerling/Landweer wollen diese moralische Komponente hingegen dem Ärger und der Wut vorenthalten und sie auf den Zorn beschränkt sehen, vgl. Demmerling/Landweer 2007, S. 301ff. Dies scheint jedoch schon angesichts des schwindenden Gebrauchs des Begriffs Zorn ein problematisches Unterfangen.

20 Fisher 2002, S. 178.

21 Ebd., S. 176.

dem Hammer zur Wehr setzt: Von Trier verweigert dem Mann die Konversation, blickt ihn kaum an, rückt körperlich von ihm ab, unterbricht dessen Redefluss und hält sich die Ohren zu. Im Vergleich zum massiven Übergriff des unbekanntes Nachbarn verblissen von Triers Gegenmaßnahmen – nichtsdestotrotz darf man diese Reaktionen als «small-scale retaliations» im Sinne Fishers verstehen.

Zur Phänomenologie der Wut im Kino

Ausgehend von diesen Eigenschaften der Emotion Wut werde ich nun die Situation im Kino genauer betrachten. Als Inspirationsquelle dient mir dabei das faszinierende Kapitel «Pissed Off in L.A.» aus Jack Katz' *How Emotions Work*, ein Buch, das es verdienstermaßen in wenigen Jahren zu einem der Hauptwerke der Emotionssoziologie geschafft hat.²² Katz untersucht in diesem Kapitel detailliert die Interaktionsformen und die leibliche Erfahrung der Wut im Straßenverkehr. Auch wenn seine Analyse nicht eins zu eins auf das Kino übertragbar ist, hält sie doch viele Anregungen bereit.

Behinderung eines Vorhabens: Störungsvarianten

1) *Störung der Subjekt-Objekt-Verschmelzung*: In der Nachfolge von Maurice Merleau-Ponty, Don Ihde und Vivian Sobchack können wir beim Standardfall der Filmbetrachtung von einem gelungenen und weitgehend reibungslosen, aber niemals vollständigen «Inkorporieren» des Filmobjektes *in* die leibliche Erfahrung des Zuschauersubjektes sprechen – ein «Verschmelzen» des Filmkörpers *mit* dem Zuschauerkörper.²³ Der Zuschauer betrachtet die Welt des Films *durch* die Instrumente der Kamera und des Projektors und *mit* ihnen. Diese Mensch-Maschinen-Symbiose «naturalisiert» sich aber zu keiner Zeit: Wir sind uns stets bewusst, einen Film zu sehen. Tritt nun aber eine Störung welcher Art auch immer ein, zerschneidet diese das Band rüde: Drückt mich ein Sitznachbar von der Armlehne oder kaut lautstark auf seinem Kaugummi, drängt er sich gleichsam zwischen mich und den Film; ich sehe mich mit einem Mal der weitgehend widerstandslosen «Verflechtung» mit dem Film beraubt. Für Katz besteht die Logik der Wut unter anderem in dem Versuch, diese zuvor als selbstverständlich angenommene Verflechtung mit der Welt wieder herzustellen.²⁴

Um dieses möglicherweise abstrakt klingende Argument verständlicher zu machen, möchte ich auf eine zweite Form der Subjekt-Objekt-Verschmelzung eingehen. Im konkreten Hier und Jetzt des Kinosaals findet auch eine «Verschmelzung» von Zuschauer und Kinossessel statt, der vom Zuschauer für die Dauer des Films

22 Katz 1999. Vgl. den Eintrag zu Katz' Buch in: Senge/Schützeichel (Hg.) 2013, S. 187–193.

23 Vgl. Merleau-Ponty 2002; Ihde 1977; Sobchack 1992. – Auch Katz spricht mit Blick auf das Autofahren von einer «meta-physical merger», durch die der Fahrer und das Auto zu einem «Personen-Ding» verschmelzen: «a humanized car or alternatively, an automobilized person». Katz 1999, S. 33.

24 Katz 1999, S. 47.

mehr oder weniger leicht ‹inkorporiert› wird: Je angenehmer die Bestuhlung, desto widerstandsloser die ‹Verschmelzung›; je härter, kantiger, enger, widerständiger, desto weniger leicht gelingt das ‹Ineingreifen› von Zuschauersubjekt und Sitzobjekt.²⁵ Sobald jedoch der Kinossessel in seiner leibexternen Materialität ‹vergessen› wird und als ein materielles Anderes in den Hintergrund des Bewusstseins rückt, kann man von einer Art symbiotischen Erweiterung des Leibes sprechen: Der Stuhl ist nun beinahe ‹nahtlos› mit dem Leib ‹verflochten›, wenngleich er natürlich nie vollends Teil des Selbst wird. Diese Verschmelzung oder Verflechtung wird empfindlich gestört, wenn ein anderer Zuschauer gegen die Rückenlehne drückt. Der Sessel tritt plötzlich in seiner Materialität wieder in den Vordergrund und beansprucht damit Aufmerksamkeit *als Sessel*. Die Wut auf den Nachbarn, der einem peinvoll im Nacken sitzt, bezieht sich auf dessen Ignoranz: Er oder sie behandelt meinen Sessel als simplen Gegenstand, erkennt dabei aber nicht an, dass der Kinossessel als ‹eingeleibtes› Objekt vorübergehend zum erweiterten Teil meiner selbst wurde. Insofern ignoriert er wiederum meine Existenz: Ich bekomme mit dem Sitzobjekt und durch das Sitzobjekt seine Tritte zu spüren. (Andererseits erkennt der andere Zuschauer in meinem Sessel möglicherweise einen bestimmten Aufforderungscharakter: Die Rückseite der Lehne bietet sich ihm oder ihr als Fußablage an.)

In diesem Fall richtet sich der Ärger auf den Mitzuschauer. Doch wie wir oben gehört haben, gibt es Momente, in denen sich die Wut auf das Kinopersonal richten kann, weil es die nahtlose Verflechtung zwischen Zuschauer und Film stört. Ist das Bild unscharf oder *ver-rückt*, verhindert der Vorführer, was ich als normalen Anspruch an die Filmerfahrung mit ins Kino bringe: das widerstandslose Eingehen in eine filmische Welt, sei diese nun fiktional oder nicht. Oder denken wir an eine hyperaktive Klimaanlage: Sie verhindert, dass sich der Zuschauer ausschließlich und allein der leiblichen Erfahrung des Films widmen kann, weil die Kälte den eigenen Körper anderweitig in den Vordergrund schiebt. Das Hier des Kinosaals macht sich über Gebühr bemerkbar und drängt das filmische Dort in den Hintergrund. Mein Vorhaben wird durch Unvorsichtigkeit oder Unprofessionalität des Kinopersonals blockiert. Was vorher stillschweigend vorausgesetzt wurde, macht sich nun *ex negativo* bemerkbar: die perfekte Verstrickung von Zuschauer und Film.

Anders ausgedrückt: Die Emotionsepisode zieht Aufmerksamkeit auf sich und damit ab vom Film und seiner eigentlich vorgesehenen leiblichen Erfahrung. In der emotionalen Transformation der Situation machen sich Körper und Leib auf *unangenehme* Weise bemerkbar. Die wütende Person fühlt Hitze aufsteigen; das Herz beginnt schneller zu schlagen; die Körperspannung steigt an. Der Verärgerte verspürt den Impuls, aus der leiblichen Enge auszubrechen: Im extremen Fall könnte er oder sie ‹platzen› vor Wut; die Situation ist zum ‹aus der Haut fahren.›²⁶ Während die

25 Vgl. Hanich 2010, S. 58.

26 Schmitz: *Der Rechtsraum. Praktische Philosophie*. Bonn: Bouvier 1973, S. 44. Vgl. auch Demmerling/Landweer 2007, S. 289.

Leiberfahrung vorher durch die Interaktion mit dem Film bestimmt war, schiebt sich jetzt der Leib qua Ärger und Wut ins Bewusstseinsfeld und verdrängt damit die Erfahrung des Films. Deshalb sind gerade in den emotionalsten Momenten des Kinos Störungen besonders unerwünscht. Wer sich am spannenden Höhepunkt eines Thrillers oder im rührendsten Moment eines Melodrams ärgert, dem bleibt das entscheidende Vergnügen an diesen Genres vorenthalten.

2.) *Störung des Gemeinsam-Tuns*: Beim Ärger im Kino geht es jedoch nicht nur um eine Störung meiner *individuellen* Film-Erfahrung. Mindestens ebenso wichtig erscheint mir eine Störung des *gemeinsamen* Tuns: Wenn wir im Kino in stiller Aufmerksamkeit *kollektiv* einen Film verfolgen, gibt es gute Gründe von einer gemeinsamen Handlung zu sprechen.²⁷ Im Kino sieht nicht jeder einzelne Zuschauer den Film *für sich* – basierend auf der kollektiven Intention, diesen Film zu dieser Zeit an diesem Ort mit anonymen Fremden anzusehen, richten wir unsere gemeinsame Aufmerksamkeit auf ein geteiltes intentionales Objekt: den Film. Wie jedes gemeinsame Handeln kann auch der *flow* des gemeinsamen Versunkenseins in die Aktivität des Filmansehens von intrinsischer Lust sein. Dabei ist die Synchronisierung und Koordination der gemeinsamen Handlung vergleichsweise leicht hergestellt, da wir *«nur»* gemeinsam in stiller und weitgehend bewegungsloser Aufmerksamkeit den Film verfolgen müssen. Doch darin liegt eben auch die besondere Zerbrechlichkeit des gemeinsamen Handelns im Kino: Wer am Mobiltelefon spricht oder mehrfach den Saal verlässt und wieder betritt, stellt sich abseits des kollektiven Tuns und agiert demonstrativ *für sich*. Eine gemeinsame Wir-Verbindung muss einer antagonistischen Ich-Du-Beziehung weichen: Der Ärger auf den Mitzuschauer trennt und schafft eine phänomenologische Distanz zwischen mir, dem Verärger-ten, und Dir, dem Störenden.²⁸

Diesen Punkt hatte ich anfangs angedeutet: Seine strukturellen Eigenschaften machen den Erfahrungsraum Kino zu einem Ort, an dem Zuschauer besonders anfällig für Ärger und Wut sind. Wenn wir das Kino betreten, haben wir, vereinfacht gesagt, das Vorhaben, gemeinsam mit anderen Zuschauern möglichst reibungslos einen Film anzusehen. Was einfach klingt, hängt jedoch von so vielen Faktoren ab, dass Störungen des Vorhabens durchaus wahrscheinlich werden. Weil die drei Hauptquellen des Ärgers – die Mitzuschauer, das Kinopersonal und die Filmemacher – unser Vorhaben so leicht blockieren können, ist die ärgerfreie Kinoerfahrung ein fragiles Ideal. Das gilt insbesondere für die anderen Zuschauer: Im Kino komme ich in erhebliche Nähe zu anonymen Fremden, auf deren durchgängigen Kooperationswillen ich angewiesen bin, die dort aber den *«Schutz»* der Dunkelheit und der einseitig ausgerichteten Blickkonstellation genießen – was eine gegenseitige Kontrolle

27 Siehe dazu Hanich: «Watching a Film With Others. Toward a Theory of Collective Spectatorship» (eingereichtes Manuskript).

28 Vgl. Hanich 2011, S. 181–185.

erschwert. Zudem werden im Kino andere Formen der Emotionsregulation eingeschränkt. Im Zug könnte man einer lärmenden Gruppe von Jugendlichen dadurch entgehen, dass man sich in ein anderes Abteil setzt. Doch ein Umsetzen ist im Kino während der Vorstellung oft schwer möglich: weil der Saal voll ist; weil man sich an anderen Zuschauer vorbeizwängen müsste und dadurch selbst zur Störquelle würde; weil ich mich exakt an jenen Leuten vorbeibewegen müsste, die mich verärgern etc.

Die Normverletzung: der verärgerte Zuschauer als Opfer

In Momenten des Ärgers schiebt sich auf unangenehme Weise in den Vordergrund, was in anderen Situationen einen gewichtigen Teil des Vergnügens ausmachen kann: der *soziale* Anteil der Kinoerfahrung. Der verärgerte Zuschauer fühlt sich in seiner Existenz nicht wahrgenommen und unterstellt den redenden Störenfrieden eine buchstäbliche A-Sozialität (‘Die denken wohl, sie sind allein im Kino!’). Nicht selten stecken die redenden Personen dabei die Köpfe zusammen, wenden den Körper einander zu, drehen sich mithin weg vom Rest des Publikums. So schaffen sie sich ihren eigenen ‘Mikrokosmos’, der wie abgeschottet wirkt und die anderen Zuschauer nicht zur Kenntnis nimmt: eine Art ‘Glocke’, die schwer zu durchdringen ist und die es durch einen scharfen Zisch-Laut oder einen verbalen Kommentar zum ‘Bersten’ zu bringen gilt. Oder nehmen wir den bereits erwähnten Fall einer Person, die in der Reihe hinter einem Platz genommen hat und beständig gegen die Stuhllehne drückt. Auch hier wähnt man sich ignoriert und als Person nicht anerkannt (‘Kann sich der Typ nicht denken, dass mich das stört!?’). Die fehlende Kenntnisnahme der eigenen Person wird besonders spürbar, wenn man den oder die Störenden bereits darauf hingewiesen hat, der andere dies aber offenbar nicht zur Kenntnis nehmen will. Konnte man vorher mit gutem Willen noch Ignoranz unterstellen, muss man nun absichtliche Provokation annehmen. Wo man sich zunächst in der eigenen Existenz nicht wahrgenommen fühlte, muss man jetzt von einer exzessiven Aufmerksamkeit gegenüber der eigenen Person ausgehen – eine Aufmerksamkeit freilich, die man sich so nicht gewünscht hat.

Jack Katz macht deutlich, dass Ärger häufig eine moralische Komponente aufweist: Der verärgerte Zuschauer erfährt sich als Opfer und gibt der Situation dadurch eine moralische Bedeutung. Ähnlich spricht auch Hermann Schmitz mit Blick auf den Zorn davon, dass er «als unentbehrlichen Charakterzug ein Unrechtsbewusstsein enthält.»²⁹ Wer sich durch redende oder raschelnde Zuschauer gestört fühlt, sieht ein Gebot der Fairness und der Rücksichtnahme verletzt und wähnt sich *persönlich* angegriffen – und das, obwohl sich der Gestörte vermutlich dessen bewusst ist, dass der Störer ihn nicht *als Person* gemeint haben kann. Dabei wird dem anderen eine moralische Inkompetenz unterstellt.³⁰ Zugleich geht das Empfinden

29 Schmitz 1973, S. 24.

30 Katz 1999, S. 58.

des *persönlichen* Angegriffenseins meist mit einem Gefühl einher, dass eine *soziale* Norm verletzt wurde. Das ist keinerlei Widerspruch: Man fühlt sich *persönlich* angegriffen, weil die unausgesprochenen Normen der *eigenen* Gemeinschaft in Frage gestellt sind, zu der man im Kino gehört. Dagegen möchte man sich zur Wehr setzen, was sich in einem prägnanten Vergeltungsimpuls niederschlägt.

Der Vergeltungsimpuls: Über den Umgang mit dem Ärger im Kino

1. *Die Interaktionsasymmetrie des Kinos*: In seiner Mikroanalyse des Ärgers im Straßenverkehr weist Jack Katz auf die «emotionale Provokation asymmetrischer Interaktion» hin.³¹ Wer auf der Autobahn geschnitten wird, sieht nur die Rückseite des Autos; der verantwortliche Fahrer ist allenfalls in Umrissen erkennbar. Es herrscht ein Mangel an *face-to-face*-Interaktion. Die geschnittenen Fahrer bemühen sich deshalb krampfhaft darum, die kommunikative Interaktion symmetrischer zu gestalten: Die Herausforderung besteht für sie darin, von Fahrern bemerkt zu werden, derer sie selbst gerade allzu gewahr wurden.³² Nach dem Motto: «you didn't pay attention to me before, but now you certainly will!»³³ Die Folge: Die verärgerten Autofahrer hupen, fahren auf, überholen und brüllen dabei, gestikulieren und machen obszöne Gesten.

Die Parallelen zum Kino liegen auf der Hand: Hier fällt es uns ebenfalls schwer, eine symmetrische Interaktion herzustellen, sobald wir uns *volens volens* durch einen Störenfried zum Interagieren herausgefordert fühlen. Im Kino sind insbesondere mimische und gestische Formen der Interaktion stark eingeschränkt. Erstens zieht der Film – als das absolut dominierende Aufmerksamkeitszentrum – die Blicke der Zuschauer in seinen Bann. Zudem richtet die Saalbestuhlung die Blickrichtung aller Zuschauer nach vorne aus, wodurch zufällige Interaktionen weitgehend verhindert werden. Sieht die Kinoarchitektur zudem Stadionbestuhlung mit steil ansteigenden Sitzreihen vor, wird der Blickkontakt zusätzlich erschwert. Und selbstverständlich erschwert auch die Dunkelheit im Kinosaal, dass zwischen mir und dem Störer eine problemlose symmetrische Interaktion hergestellt werden könnte. Sitzt der Zuschauer nicht direkt hinter oder neben mir, scheint der Versuch einer Kontaktaufnahme per Blick oder Geste völlig aussichtslos. Schon dem Vordermann muss ich auf die Schulter klopfen und somit den problematischen Weg eines direkten Körperkontakts wählen, um seine Aufmerksamkeit auf mich zu ziehen, will ich ihn nicht ansprechen, anzischen oder gar anschreien. Sitzt jemand fünf Reihen vor mir und stört durch sein permanentes Dazwischenrufen oder sein hell aufleuchtendes Smartphone-Display, bleibt als einzige Form der Interaktion ein Ruf quer durch den Saal – was selbst unangenehme Konsequenzen haben kann, auf die ich noch

31 Ebd., S. 24ff.

32 Ebd., S. 26.

33 Ebd., S. 27.

zurückkommen werde. Abgesehen davon fällt es im zeitgenössischen Multiplexkino mit seinen wirkmächtigen Soundsystemen oftmals schwer, eine akustische Kommunikation aufzubauen, weil der Film schlichtweg zu laut ist. Ich erinnere mich an Momente, in denen ich verzweifelt einem hinter mir sitzenden Zuschauer zu vermitteln versuchte, er solle nicht gegen meine Rückenlehne drücken: Weil die Tonlawine des Blockbusters quasi alle anderen Töne unter sich begrub, blieb mir nichts anderes übrig, als durch Winken seine Aufmerksamkeit auf mich zu lenken.

Man könnte nun endlos weitere Situationen durchspielen und würde immer wieder beim gleichen Ergebnis landen: Das Kino verkompliziert die Interaktion mit anderen Zuschauern erheblich. Im offenbar bewussten Blick auf die daraus resultierenden Probleme bieten die Pathé-Kinos in den Niederlanden einen Ausweg an: den sogenannten «SMS-Alert». Per Mobiltelefon-Nachricht kann der Zuschauer das Kinopersonal über Störungen im Saal informieren. Von dieser Möglichkeit scheint allerdings kaum jemand Gebrauch zu machen, da der «SMS-Alert» nicht nur mit einem Aufwand verbunden ist, der selbst ablenkend sein kann; heimlich eine höhere Autorität zu Hilfe zu holen, hat zudem etwas von Denunziantentum. Allerdings sorgt der «SMS-Alert» vielleicht schon deshalb für Abhilfe, weil er dem Verärgerten zumindest *potentiell* einen Ausweg bereitstellt und er oder sie die Emotion damit zu regulieren beginnen kann.

Diese Asymmetrie der Interaktion macht sich aber auch in Momenten der Wut über den Film – und damit auf den oder die Filmemacher – bemerkbar. Denn davon gehe ich zunächst einmal aus: Die Wut über den Film richtet sich weniger auf den *Film als Objekt* denn auf den *Filmemacher als verantwortliches Subjekt*. Und das gilt zumal, wenn wir einen Autor mit eigener Signatur am Werk wissen. Der Ärger über die zeigefingerhaft-brechtianische Zuschauerbelehrung in *FUNNY GAMES* (1997) bezieht sich nicht auf den Film, sondern richtet sich auf den verantwortlichen Regisseur Michael Haneke. Für unsere Wut über den patriotischen Schwulst von *PEARL HARBOR* (2001) machen wir nicht den Film sondern Michael Bay haftbar (oder vielleicht etwas vager: das «amerikanische Kino» bzw. «Hollywood»). Anders als beim wütenden Einhacken auf die Computer-Tastatur, wenn wieder einmal ein Programm abgestürzt ist, oder beim verärgerten Wegwerfen des Tennisschlägers, wenn eine Vorhand zum x-ten Mal im Netz gelandet ist, kennen wir beim Film im Normalfall den Verursacher unseres Ärgers und können daher die Wut in seine Richtung kanalisieren. Auf verschlungenen Wegen könnten wir beim Absturz des Computer-Programms zwar zur Not den milliardenschweren Gründer der berühmten Software-Firma aus Seattle verantwortlich machen – das wird bei der Wut über den Tennisschläger jedoch vollends sinnlos.

Das Problem im Kino besteht nun darin, dass wir zwar das für unseren Ärger verantwortliche Subjekt beim Namen nennen können – unserem Ärger *ihm* oder *ihr gegenüber* in der Regel aber keinen Ausdruck verleihen und folglich weder die Interaktionsasymmetrie beseitigen noch das emotionale Gleichgewicht wieder herstellen können.

Dass es dieses Bedürfnis freilich gibt, wird in jenen Situationen deutlich, in denen eine Balance *im Kinosaal* zumindest teilweise wiederhergestellt werden kann: bei Premieren oder Festivals. Dort weiß das Publikum die Filmemacher selbst vor Ort oder glaubt über die Presse zumindest eine Verbreitung der persönlichen Ablehnung erreichen zu können. Nur dort gibt es Buh-Rufe nach dem Film; und Türeschlagen und wütendes Kommentieren scheint dort verbreiteter als in regulären Vorstellungen. So schreibt etwa der Filmkritiker Doug Hummings über verärgerte Zuschauer, die beim Palm Springs International Film Festival eine Vorstellung von Albert Serras *HONOR DE CAVALLARIA* (2006) verließen:

«It wouldn't be so bad if they did this quietly, of course, but many of the abandoners feel the need to widely proclaim their dissatisfaction through laughter, open derision, and quips like 'I can't believe we paid for this!' and 'Oh look, something's actually happening!', thus spoiling the experience for everyone else in the theater.»³⁴

2. *Stereotypisierungen als imaginäre oder verspätete Vergeltungsstrategie*: Wie aber gehen Zuschauer damit um, wenn es sich bei der Störquelle um einen oder mehrere Mitzuschauer handelt? Unter anderem versuchen wütende Zuschauer, sich über die Objekte des Ärgers zu *erheben*. Folgt man Philip Fisher, dann beinhaltet ignoriert oder beleidigt zu werden ein Gefühl der *Herabwürdigung*. Wer sich ärgert, versucht, dies umzukehren. Dann ist – in einem eher allgemeinen Sinn – von nervenden 'Vollidioten', ärgerlichen 'Trotteln' oder störenden 'Arschlöchern' die Rede. So hält auch Goffman fest: «One way of correcting situational offenses is to look upon the offender as someone who is unnatural, who is not quite a human being [...] We need to think that situational offenders are sick [...]»³⁵

Nicht selten wird die Situation jedoch durch vorurteilsbehaftete *soziologische* Stereotypisierungen ins Allgemeine gehoben und dabei den Objekten des Ärgers ein falscher, zumeist *niederer* gesellschaftlicher Status zugeschrieben.³⁶ Was heißt das? Um der scheinbar sinnlosen Ärger-Episode einen Sinn zu geben, stellen die Verärgerten Vermutungen über die Identität der Störquelle an – und diese Identität kann nur eine inadäquat-andere als die eigene sein, andernfalls würden sich die Störenden ja nicht so benehmen. Da jedoch in anonymen Situationen wie dem Straßenverkehr oder dem Kino nur begrenzt Informationen über die Störquelle zur Verfügung stehen, greifen die Verärgerten auf das Wenige zurück, was sie im Vorbeifahren oder im Dunkel des Saales erkennen können und passen das Objekt ihrer Wut in alltagssoziologische Kategorien ein: Alter, Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit etc.

Mit Blick auf das Kino bedeutet das: Die Verärgerten sprechen nicht von *diesem* auffällig laut Popcorn essenden Mann, *dieser* sich während des Films unterhaltenden

34 <http://filmjourney.org/2007/01/08/contemplative-cinema-and-honor-of-the-knights/#more-610> (18.7.2013).

35 Goffman 1963, S. 235.

36 Katz 1999, S. 52ff. Vgl. auch Goffman 1963, S. 248.

Gruppe älterer Damen, *diesen* beiden auf ihren Mobiltelefon Nachrichten schreibenden Jugendlichen und *diesem* lautstark Kommentare abgebenden türkischstämmigen Migranten. Nein, im empörten Gespräch nach dem Film ist dann wahlweise die Rede von *den* dicken Landprolls, die auch noch im Kino Junkfood essen müssen», *den* alten Schachteln, die den ganzen Film über nicht vom Quatschen ablassen können», *den* ADHS-Jugendlichen von heute, die nicht mehr stillsitzen können und auch während des Films mit ihrem Handy spielen müssen», *den* türkischen Machos, die ihre Frauen verachtenden Sprüche selbst im Kinosaal nicht für sich behalten können» und dergleichen aggressiver Bösartigkeiten mehr. (Um hier keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Umgekehrt können den verärgerten Zuschauern ganz ähnliche stereotype Zuschreibungen widerfahren, nachdem diese ihre Wut in disziplinierender Weise artikuliert haben: *diese* bildungsbürgerliche Benimmopolizistin, die einem den Spaß verderben will» oder *dieser* alte Fascho-Deutsche, der sein Hierarchiedenken nicht los wird» oder dergleichen).

Für die scheinbare moralische Inkompetenz, die zur Normverletzung geführt hat, werden in einer doppelten Zuschreibung sowohl diese *spezifischen* Personen als auch diese Gesellschaftsgruppen *im Allgemeinen* verantwortlich gemacht, von denen sich der Vergärrte abgrenzt und denen er oder sie sich überlegen wähnt: die Jungen oder die Alten, die Frauen oder die Männer, die Türken oder die Deutschen. Das Problem an dieser Vergeltungsstrategie: Die Herabwürdigung trifft den Herabgewürdigten selbst nicht wirklich. Der Verärrte *denkt* sich entweder, mit welchen *«Macho-Dummköpfen»* oder *«Gacker-Gören»* er es jetzt schon wieder zu tun hat – der Vergeltungsakt bleibt also *imaginär*. Oder aber er mokiert sich im Gespräch *nach dem Film* im Freundes- oder Bekanntenkreis über die *«Laber-Tanten»* und *«alten Knacker»* – der Vergeltungsakt kommt also *verspätet*. Für ein Überwinden des Ärgers ist jedoch eine imaginäre oder verspätete Form der Vergeltung oft nicht genug.

3. *Der reale Akt der Vergeltung*: Die rächende Gegenkränkung muss deshalb in die *Tat* umgesetzt werden und das am besten noch im gleichen Moment. Katz schreibt: «When revenge is just a thought that is not acted upon, it is evidence of impotence, and that shows the angry person yet another way that he has been cut off from him- or herself.»³⁷ Der emotionalen Provokation asymmetrischer Interaktion zu begegnen, bedeutet daher meist, ein verlorengegangenes emotionales Gleichgewicht wiederherzustellen, für emotionalen Ausgleich zu sorgen oder eine Kränkung mit einer Gegenkränkung zu vergelten. Wie oben angedeutet, geht es nicht nur darum, den Popcorn-Raschler zur Räson zu bringen (mithin das Hindernis aus dem Weg zu schaffen, das dem Zuschauer sein Vorhaben vergällt). Es geht häufig auch darum, den Störenfried selbst zu stören und ihm somit eine Lehre zu erteilen (also die aus dem Gleichgewicht geratene emotionale Balance durch eine Gegenmaßnahme

37 Katz 1999, S. 48.

wiederherzustellen).³⁸ Das geschieht nicht selten im Namen der Gemeinschaft, da der verärgerte Zuschauer die unausgesprochenen sozialen Normen des Kinos verletzt sieht. Indem er oder sie den Störenden auffordert, ruhig zu sein, schwingt er sich zum Vertreter der Kino-Gemeinschaft auf, deren Standards er verteidigt.

Wir haben bereits einige Reaktionen auf die Ärgerquelle kennengelernt. Auf der einen Seite sind wir milden Formen der Vergeltung begegnet: Der Verärgerte verweigert das Gespräch, weicht zur Seite, wendet sich zur Störquelle um, schickt einen mahnenden Blick, stupst den Nachbarn an oder klopft ihm auf die Schulter. Auf der anderen Seite standen drastische Maßnahmen wie Popcorn werfen, Nachos aus der Hand schlagen, mit Fäusten traktieren oder Schüsse abfeuern (vom Einschlagen des Kopfes mit einem Hammer ganz zu schweigen). Die mittlere Lage nehmen Reaktionen wie Anzischen und verbale Ermahnungen ein, die von einem sanften «Ruhe, bitte!» bis zu einem forcierten «Halt endlich die Fresse, Du Vollidiot!» reichen können. Ersteres mag eine konventionalisierte Aufforderung zum Stillsein darstellen: das akustische Äquivalent zum gestischen Zeigefinger-vor-den-Mund-halten. Aber es ist zugleich mehr als das. Schon der lautmalerische Klang des Begriffs «Anzischen» verdeutlicht, dass hiermit auch eine aggressive Schärfe ins Spiel kommen soll, die auf den anderen gerichtet ist (wobei zwischen einem sanften «Sssshhhhhhh» und einem «messerscharfen» Anzischen unterschieden werden muss). Der Zischlaut – aber noch in stärkerem Maß die aggressive Stimme, begleitet durch eine Beleidigung – schneidet in die Erfahrung des Störenfrieds und wird für ihn oder sie lieblich spürbar.

Dabei haben wir es mit einem erstaunlichen Sachverhalt zu tun, den wir uns für einen Moment nüchtern vor Augen halten sollten: Im Kino kommt es regelmäßig zu Momenten, in denen Du mir etwas untersagst oder ich Dir etwas zu verbieten versuche. In unserer demokratischen und vergleichsweise egalitären Kultur gibt es jedoch nicht mehr viele soziale Räume, wo sich eine Person herausnimmt, einem völlig *fremden* Individuum öffentlich etwas zu untersagen. Das mag bei Autoritäten wie Polizisten im Straßenverkehr oder Lehrern im Klassenzimmer angehen. Doch im Kino haben wir es mit Gleichen unter Gleichen zu. Die vergeltenden Maßregelungen sind nur möglich, weil wir im sozialen Raum des Kinos nicht nur Verhaltensnormen zu folgen haben und mithin bestimmte *Verpflichtungen* akzeptieren – sondern weil mit diesen Verpflichtungen auch *Berechtigungen* einhergehen. Zu diesen Berechtigungen gehört es, andere auf ihre Verpflichtungen hinzuweisen. Dabei verdeutlicht die Tatsache, dass die zur Ruhe Aufgeforderten meist nicht zurückkeilen: Sie haben eingesehen, dass sie selbst eine Verpflichtung missachtet haben und dass der andere eine Berechtigung zur Maßregelung besitzt.

38 Wiederum mit Blick auf den Zorn notiert auch Schmitz, dass der Zornige durch Schädigung, Demütigung oder Zerstörung des Zorn-Objektes sein gestörtes Rechtsempfinden wieder in die Normallage zurückführen möchte, damit sich der Affekt auf diese Weise verflüchtige. Vgl. Schmitz 1973, S. 44/45.

Kehren wir aber noch einmal zur Wut auf die Filmemacher und das damit verbundene Problem der asymmetrischen Interaktion und der fehlenden Möglichkeit zur Gegenkränkung zurück. Denn direkt an die Filmemacher gerichtete Vergeltungsakte, so haben wir festgestellt, sind *im* Kinosaal nur auf Festivals und bei Premieren möglich. Post-hoc-Artikulationen *außerhalb* des Kinosaals wie Kritikerverrisse, abschätziges Kommentare in Online-Foren, negative Kundenbewertungen etc. kommen dafür nicht in Frage (wenngleich sie natürlich ebenfalls als Indizien für die Wut des Rezipienten und mithin als reale Vergeltungsakte zu verstehen sind). Wer nun auf Festivals oder Filmpremieren buht oder türenschiend den Saal verlässt, artikuliert seine Ablehnung akustisch auffällig, was als kommunikativer Racheakt am Filmemacher zu verstehen ist. (Das Gleiche gilt im übrigen auch umgekehrt für Dankbarkeit und Bewunderung – Emotionen, die bei Premieren oder auf Festivals durch Klatschen expressiv kommuniziert oder verbal in Publikumsgesprächen nach dem Film vermittelt werden.)

Hier finden wir nun einen auffälligen Unterschied zum Theater und zur Oper. Dort kann das Publikum die eigene Frustration oder Wut *immer* direkt an einen Adressaten kommunizieren: *nach* der Aufführung durch Buh-Rufe oder unterlassenes Klatschen, *während* der Vorstellung durch empörtes Zwischenrufen oder Verlassen des Saals mit lautem Türenschiend. Unvergessen die Reaktion des ehemaligen Hamburger Bürgermeisters Klaus von Dohnanyi, der im Jahr 2000 während einer Premiere von Ferenc Molnars *Liliom* am Thalia-Theater rief: «Das ist doch ein anständiges Stück, das muss man doch nicht so spielen!»

In diesem Zusammenhang könnte man der Diskussion um den sogenannten Screen-Effekt eine weitere Nuance hinzufügen. In einer berühmt gewordenen Formulierung hat der amerikanische Philosoph Stanley Cavell der Leinwand wortspielend eine doppelte Schutzfunktion zugesprochen: «The screen is a barrier. What does the silver screen screen? It screens me from the world it holds – that is, makes me invisible. And it screens that world from me – that is, screens its existence from me.»³⁹ Aber nicht nur die filmische Welt wird durch die Barriere der Leinwand vor dem Zuschauer geschützt, sondern auch diejenigen, die künstlerisch für diese Welt verantwortlich sind – vor allem der Regisseur und die Schauspieler. Doch gerade weil die Leinwand den Regisseur und die Schauspieler vor dem Unmut des Zuschauers schützt, muss das Kino auch in dieser Hinsicht ein Ort der asymmetrischen Interaktion bleiben: Die Filmemacher agieren qua Film auf mich ein; mir bleibt im Kinosaal aber keine Möglichkeit zu *re*-agieren.

Im Kino kommt es deshalb gelegentlich zu einer Verschiebung des Ärger-Objektes. Wenn Zuschauer abseits von Premieren und Festivals entrüstet schimpfend und türenschiend den Saal verlassen, kann dieser Akt der Kommunikation nicht direkt an die Filmemacher gerichtet sein. Vielmehr scheint sich die Wut auf die anderen Zuschauer als neues Ärger-Objekt verschoben zu haben. Auch hier schwingt

ein moralischer Vorwurf mit, denn die anderen Zuschauer signalisieren durch ihr Bleiben anscheinend ein stillschweigendes Einverständnis mit dem Film und seinen Machern. Wer nicht aus dem Saal stürmt, macht sich zum Komplizen der Filmemacher – und gehört deshalb in den Augen des Verärgerten mit einer Störung bestraft.

4. *Komplikationen des Vergeltungsimpulses*: Das Ärgergefühl wird im Kino meist nicht wie ein Lichtschalter an- und ausgeknipst. Es macht sich eher entlang einer an- und absteigenden Erregungskurve bemerkbar, die nicht selten langfristig nach oben führt. Je länger der Sitznachbar an seinen Chips herumknabbert, je öfter der Hintermann gegen die Stuhllehne tritt, je ausdauernder der Vordermann den Film kommentiert, desto mehr schwillt der Unmut an, steigert sich zum Ärger und verwandelt sich schließlich in Wut. Dabei gebietet es die Angemessenheit der Mittel, der anhaltenden Störquelle zunächst Warnsignale zu senden und mit milden Formen der Vergeltung auf seinen Übertritt hinzuweisen. Ein Seitenblick, ein Anstupsen, ein leises «Ssss» sind als Gegenmaßnahme vermutlich angemessen; eine späte, aber umso plötzlichere Verbalexpllosion oder gar Gewaltattacke fällt aus dem Rahmen.

Darüber hinaus gilt es, den richtigen Zeitpunkt abzuwarten. Man kann den Nachbarn schlecht nach dem ersten Kurzkommentar anraunen. Zudem sollte man ihn oder sie nicht auf sein ärgerliches Verhalten hinweisen, wenn er gerade *nicht* im Popcorneimer wühlt. Und wenn sich der Film selbst zu lautstark ins Aufmerksamkeitsfeld schiebt bleibt ein Hinweis ungehört. Dieses Abpassen des richtigen Momentes kann bisweilen selbst nervenaufreibend sein und geradezu in einem Sich-Ärgern über den eigenen Ärger münden.

Außerdem muss sich das Ärgeropfer immer im Klaren darüber sein: Wer den Störenfried *lautstark* auf seinen Übertritt hinweist, macht sich selbst verletzlich. Exponiert der Verärgerte sich öffentlich und wagt sich somit gleichsam aus der schützenden Dunkelheit des Kinosaals, könnte seine Absicht missverstanden werden. Machen weiter entfernt sitzende Zuschauer ihn oder sie selbst als Störquelle aus, droht Retribution («Halt die Schnauze da vorne!») – und damit ein möglicher Moment der Peinlichkeit oder des weiteren Ärgers. Deshalb kann das stärker anonymisierte und schwerer zu lokalisierende Anzischen von Vorteil sein im Vergleich zur leichter einer Person zuschreibbaren verbalen Mahnung. Abgesehen davon besteht die Gefahr, dass wer sich lautstark ärgert, mit einer Emotion öffentlich auf sich aufmerksam macht, die keinen guten Ruf hat: «anger poses difficulties [...] in that it *repels* others,» schreiben beispielsweise die Psychologen Lemerise und Dodge.⁴⁰ Man verärgert andere durch den eigenen Ärger.

Nicht zuletzt muss der wütende Mahner die ebenso wütende Reaktion des Gemahnten befürchten. Denn es ist ja nicht gesagt, dass das emotionale Gleichgewicht mit der Vergeltung ein für allemal wiederhergestellt ist: Die Antwort des gemahnten Störenfrieds könnte erneut Ärger provozieren. Das sollte vor allem bedenken,

40 Lemerise/Dodge 2008, S. 730 (Kursivierung hinzugefügt).

wer die emotionale Waage mit übertriebenen Maßnahmen zu stark auf die eigene Seite zu neigen versucht. Wer auf ein kurzes Rascheln der Chipstüte mit dem Schrei reagiert «Du Vollidiot, hör verdammt noch mal mit dem Lärm auf!», braucht sich über eine geharnischte Gegenreaktion nicht zu wundern.

Schon der Gedanke, jemanden auf seine Störung hinweisen zu müssen, birgt daher Stresspotential. Nicht selten geht der Ärger daher mit der Hoffnung einher, *jemand anderes* könnte den Störenfried endlich zur Einsicht bringen, bevor man selbst zur Tat schreiten muss. Oder aber es besteht die Hoffnung, man könnte in einen Chor der Zischenden und Zur-Ruhe-Auffordernden einstimmen, um die allgemeine Emphase durch den eigenen Beitrag zu forcieren. Wer sich über einen Störenfried aufregt, geht daher nicht automatisch zu einer Vergeltung über. Oft findet ein Prozess des intuitiven Abwägens statt, ob der Nutzen die möglichen Kosten wert ist. Deshalb gilt: Wer die Stärke der eigenen Gegenmaßnahme angemessen justieren möchte, wer dabei immer auch das sich öffnende und wieder schließende Zeitfenster im Blick hat und wer dann auch noch die möglichen Retributionen bedenkt – der betreibt einen erheblichen Aufmerksamkeitsaufwand. Diese Konzentration geht dem Film verloren. Das Hier des Kinosaals beansprucht über Gebühr jene Aufmerksamkeit, die eigentlich dem Dort der filmischen Welt gewidmet sein sollte. Kurzum: Der Zuschauer ist abgelenkt.

5. *Das Abklingen des Ärgers*: Schreitet der Verärgerte jedoch zur Tat und erweist sich sein Akt der Gegenmaßnahme als effektiv, kann dies eine erhebliche Genugtuung nach sich ziehen. Im Moment zuvor fühlte er oder sie sich noch als Opfer, das die Grenzen des eigenen Willens erkennen musste (Fisher nennt den Ärger auch ein «feeling of <injury> or <insult> to the will»).⁴¹ Nun hat sich der Wütende durch den Vergeltungsakt als Handelnder mit starkem Willen zurückgemeldet. Mit der Erkenntnis, dass der andere zum Schweigen gebracht wurde oder mit dem Drücken gegen die Lehne aufgehört hat, verflüchtigt sich auch die Wut. Der emotionale Ausbruch mag oft noch einen *physiologischen Erregungszustand* wie einen Kometenschweif hinter sich herziehen, die Emotion selbst ist schon am Verschwinden.

Wie stark es in Momenten des Ärgers um das Anerkanntwerden durch den anderen und die Wiederherstellung der emotionalen Balance geht, lässt sich an der Schnelligkeit erkennen, mit der die Wut verschwindet, sollte sich der Störende entschuldigen und seine Rücksichtslosigkeit eingestehen.⁴² Die emotionale Anspannung löst sich häufig rapide auf: Die Asymmetrie der Interaktion hat einer «wohlgeformten» Symmetrie Platz gemacht; das emotionale Gleichgewicht ist wiederhergestellt; die Situation scheint aller Missstände «bereinigt». Von Jean-Paul Sartre stammt die Formel, emotionale Erfahrungen bedeuteten für die emotional über-

41 Fisher 2002, S. 171.

42 Ähnlich hält auch Schmitz über den Zorn fest: «Demut und Scham des Gegners, auf den der Zorn sich richtet, kann diesen schnell besänftigen [...]» Schmitz 1973, S. 26.

wältigte Person eine magische Transformation der Welt.⁴³ In diesem Fall hätten wir es mit einem plötzlichen Umschlag von Wut in Zufriedenheit und Genugtuung zu tun. Noch stärker wird die Blitzartigkeit der Welt-Metamorphose deutlich, wenn man mit dem berechtigten Anspruch, andere um Ruhe bitten zu können, übers Ziel hinausschießt. Mir ist es im Kino einmal passiert, dass ich zwei vor mir sitzende Frauen verärgert darum gebeten habe, während des Films das Tuscheln zu unterlassen. Als mir eine der beiden klarmachte, dass sie ihrer blinden Mutter die Bilder zu beschreiben versucht, verwandelte sich mein Ärger mit einem Mal in Verlegenheit, ja Scham. Meine Berechtigung, im sozialen Raum des Kinos um Ruhe bitten zu dürfen, war zu schwach im Vergleich zur Berechtigung der Frau, ihrer blinden Mutter ein schönes Kinoerlebnis zu verschaffen. Nicht immer ist der Ärger berechtigt.⁴⁴

Post Scriptum

Was Lars von Triers *OCCUPATIONS* so amüsant macht, ist zum einen der Wiedererkennungseffekt, den der Film bei vielen Zuschauern hervorrufen mag. Der dänische Regisseur inszeniert sich stellvertretend für die zahllosen wütenden Opfer von Störungen im Kino. Am Ende bietet sein kurzer Film über die Rache sogar eine erlösende imaginäre Katharsis für den mitleidenden Zuschauer. Die Komik liegt zum anderen in der grotesken Übertreibung der Mittel, mit denen von Trier die Asymmetrie der Kommunikation und die Wiederherstellung der Balance vorantreibt: Wer dem anderen den Kopf einschlägt, verbietet ihm nicht nur den Mund. Von Triers Maßnahme – nennen wir sie ruhig: hammerhart – dürfte allen anderen Zuschauern im Saal eine Lehre erteilt haben: Der Rest ist Schweigen.

43 Sartre 1997, S. 308.

44 In Lars von Triers *DANCER IN THE DARK* (2000) gibt es einen ähnlichen Vorfall: Während einer Vorführung des Hollywood-Musicals *42ND STREET* (1933) bringt Kathy (Catherine Deneuve) ihrer beinahe blinden Freundin Selma (Björk) die Vorgänge auf der Leinwand nahe. Ein Mann, der ein paar Reihen vor ihnen sitzt, beschwert sich mit den Worten: «Please, be quiet.» Auf Kathys Antwort «Ah, give us a break. She doesn't see that well.», entgegnet der verärgerte Mann «I paid good money to see this film.» Offenbar empfindet er seinen Ärger als berechtigt (wenngleich man ihm zugute halten muss, dass Kathy und Selma nicht tuscheln, wie die Frauen in meinem Fall, sondern in Zimmerlautstärke mit einander reden).

Literatur

- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. Cambridge: Harvard University Press 1979
- Demmerling, Christoph/Landweer, Hilge: *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*. Stuttgart 2007
- Fisher, Philip: *The Vehement Passions*. Princeton 2002
- Goffman, Erving: *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York 1963
- Gross, James J./Levenson, Robert W.: «Emotion Elicitation Using Films.» In: *Cognition and Emotion*. Vol. 9, Nr. 1, 1995, S. 87–108
- Hanich, Julian: «Die Publikumserfahrung. Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino.» In: Sandra Poppe (Hg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg 2011
- *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York 2010
 - «Watching a Film With Others. Toward a Theory of Collective Spectatorship» (eingereichtes Manuskript)
- Heide, Don: *Experimental Phenomenology. An Introduction*. New York 1977
- Jirgl, Reinhard: «Kino, Wut und kleine Dialektik der Solidarität.» In: Wolfram Schütte (Hg.): *Bilder vom Kino. Literarische Kabinettstücke*. Frankfurt/Main 1996, S. 76–77
- Katz, Jack: *How Emotions Work*. Chicago 1999
- Lemser, Elizabeth A./Dodge, Kenneth A.: «The Development of Anger and Hostile Interactions.» In: Michael Lewis/Jeanette M. Haviland-Jones/Lisa Feldman Barrett (Hg.): *Handbook of Emotions*. Third Edition. New York 2008, S. 730–741
- Lobo Antunes, Antonio: «Heh, du Krücke, der Ton ist weg!» In: Wolfram Schütte (Hg.): *Bilder vom Kino. Literarische Kabinettstücke*. Frankfurt/Main 1996. S. 12–13
- Merleau-Ponty, Maurice: *The Phenomenology of Perception*. London 2002
- Paech, Anne: «Fünf Sinne im Dunkeln. Erinnerungen an die Kino-Atmosphäre.» In: Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/Margit Tröhler (Hgs.): *Filmische Atmosphären*. Marburg 2012
- Sartre, Jean-Paul: *Die Transzendenz des Ego. Philosophische Essays 1931–1939*. Reinbek 1997
- Schaefer, Alexandre/Nils, Frédéric/Sanchez, Xavier/Philippot, Pierre: «Assessing the Effectiveness of a Large Database of Emotion-eliciting Films: A New Tool for Emotion Researchers.» In: *Cognition and Emotion*. Vol. 24, Nr. 7, 2010, S. 1153–1172
- Schieman, Scott: «Anger.» In: Jan E. Stets/Johan H. Turner (Eds.): *Handbook of the Sociology of Emotions*. New York 2006, S. 493–515
- Schmitz, Hermann: *Der Rechtsraum. Praktische Philosophie*. Bonn 1973
- Senge, Konstanze/Schützeichel, Rainer (Hg.): *Hauptwerke der Emotionssoziologie*. Wiesbaden 2013
- Sloterdijk, Peter: *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*. Frankfurt/Main 2006
- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992

Internetquellen

- http://www.nwzonline.de/panorama/schlaeger-im-kinosaal_a_3,1,80978700.html (18.7.2013)
- <http://edition.cnn.com/2008/CRIME/12/27/movie.shooting/> (18.7.2013)
- http://www.huffingtonpost.com/2010/03/09/shutter-island-moviegoer_n_492460.html (18.7.2013)
- <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/0,1518,746792,00.html> (18.7.2013)
- <http://filmjourney.org/2007/01/08/contemplative-cinema-and-honor-of-the-knights/#more-610> (18.7.2013)