

# Gewalt, Film, Lektüre – Umriss einer Konstellation

## Die Aktualität des Films

Der Film gehört inzwischen zu den langsamen Medien. Konnte Walter Benjamin ihn in den 1930er Jahren noch emphatisch unter dem Vorzeichen der Beschleunigung thematisieren und vom »Dynamit der Zehntelsekunde« sprechen, so verschoben schon das Fernsehen und die Liveübertragung die Erfahrung der Zeitlichkeit in Bezug auf die Präsenz der Bilder. Das gilt umso mehr, seit das Internet die allgemeine, die permanente und die tendenziell an jedem Ort mögliche Teilhabe an den Livestreams hergestellt hat. In diesen Bilderwelten werden neue Aneignungsweisen, neue Gebrauchswerte, erschlossen.<sup>1</sup> Dafür verlieren klassische Bestandteile des Films – wie Drehbuch, Schnitt, Montage – an Bedeutung.

Die Entwicklung betrifft auch den Zusammenhang der bewegten Bilder mit der Gewalt. In welchem Maße die universelle und augenblickliche Verfügbarkeit der Bilder politisch benutzt werden kann, hat zum Beispiel der 11. September 2001 mit dem Angriff auf das World Trade Center gezeigt. Zerstört wurden zwei markante Gebäude in der Skyline

von New York, vor allem aber waren es weltbekannte Symbole des westlichen Lebensstils und des Kapitalismus. Die Produktion symbolträchtiger Bilder wurde zu einem taktischen Element innerhalb der politischen Aktion selbst, denn die Verbreitung dieser schockartig wirkenden Sequenzen garantierte die maximale Aufmerksamkeit der globalisierten Öffentlichkeit. Hinzu kam ein weiteres Kalkül, das den zeitlichen Konnex von Bild und Gewalt betrifft. Die Zerstörung des zweiten Turmes fand knapp zwanzig Minuten nach derjenigen des ersten statt. All jene, die an das mediale Netzwerk angeschlossen waren, die die Nachricht vom Anschlag auf den ersten Turm erhalten und daraufhin den Fernseher eingeschaltet hatten, konnten die Zerstörung des zweiten Turmes in Echtzeit mitverfolgen. Die Liveübertragung wurde zu einem Teil des Gewaltakts.

Im Zeitalter der Echtzeitzirkulation der Bilder muss das Verhältnis der Bilder zur Gewalt also neu gedacht werden. Aber dieses Nach-Denken benötigt wiederum ein Medium, das die Gleichzeitigkeit überschreitet und der Nachträglichkeit Raum gibt. Erst in der Wiederholung, im Rückgriff, erst wenn die

Eule der Minerva ihren Flug in der einbrechenden Dämmerung beginnt, kann die Reflexion einsetzen. Genau an dieser Stelle gewinnt der Film – das langsame, das zur Nachträglichkeit verurteilte Medium – eine neue Aktualität. Gegenüber den Echtzeitmedien gewährt er einen höheren Grad an Komplexität und bietet deshalb bessere Voraussetzungen für die reflexive Auseinandersetzung. Gegenüber den Schrift- und anderen nichtvisuellen Medien aber hat er den Vorteil, dass er den Diskurs über die Bilder mit ihrer sinnlichen Erfahrung engführen kann.

Dass keineswegs alle Filme diesen Weg gehen, sondern nur eine Minderheit, braucht nicht weiter hervorgehoben zu werden. In den Blockbustern aus Hollywood<sup>2</sup> entfällt die Reflexion auf die dargestellte Gewalt und auf die Formen ihrer Darstellung meist zugunsten der Identifikation mit den Protagonisten und dem Plot. Besonders im Bereich des Autorenfilms werden aber immer wieder Filme produziert, die im Bildmedium selbst auf die Verschränkungen von Bild und Gewalt hinweisen und diese Verschränkungen vorführen, während sie über sie nachdenken: Filme, die aktuelle Formen der Gewalt inszenieren, reiterieren und zugleich auf mögliche Positionierungen ihnen gegenüber reflektieren. Um solche Produktionen soll es im Folgenden vor allem gehen. In der Lektüre einzelner Filme – so die Hoffnung, die zugleich eine forschungsleitende Hypothese impliziert – können

Elemente des Verhältnisses von Gewalt und Film erschlossen werden, die bislang verdeckt geblieben sind und in den filmischen Kunstwerken durch die Arbeit der Filmemacher eine Form gefunden haben.

Diese Filme unterscheiden sich von der Konfektionsware aus kulturindustrieller Produktion insofern, als sie auf der Höhe der Theorien über den Zusammenhang von Bildern und Gewalt agieren. Dies kann in Spiel- oder Dokumentarfilmen geschehen – oder im Essayfilm, zu dessen Genredefinition die Selbstreflexivität gehört. Solche Filme können explorativ genannt und als eine praktische Erkundung neuer Zugänge zu diesem Zusammenhang gelesen werden. In ihnen steckt das Potenzial, der Forschung neue Impulse zu verleihen. Das heißt keinesfalls, dass sich die Filmwissenschaft für Hollywoods Umgang mit dem Thema Gewalt nicht interessieren sollte. Im Gegenteil: Zum Beispiel lässt die Frage, warum bestimmte Gewaltdarstellungen und -narrative populärer sind als andere, Rückschlüsse auf die meist unbewussten Wünsche, Ängste und Phantasien in einer Gesellschaft zu. Gerade die psychoanalytische Lesart dieser Filme kann somit etwas über die verdeckte Präsenz der Gewalt in den entsprechenden Gesellschaften zu Tage fördern. Doch sind es in diesem Falle nicht die Filme selbst, die explorativ verfahren; die Erkundung der Gewalt leistet hier viel eher die Fragestellung, die an sie herangetragen wird.

## **Transformationen der Gewalt**

Sind es heute einerseits die Bilderwelten der Gewalt, die neue Formen annehmen, so ändern sich andererseits auch die Erscheinungsweisen der Gewalt selbst. Am Anfang des 21. Jahrhunderts wirken die Verheerungen des 20. noch nach. Dieses war ein Jahrhundert der Gewaltexzesse, in dem die Zahl der Opfer durch Kriege, Völkermorde und vielfältige Varianten mörderischer Repression ein ungekanntes Ausmaß erreichte. Die Aufarbeitung dieser Gewalterfahrungen beschäftigt viele der beteiligten Gesellschaften bis heute, sie bildet einen Aspekt der Aktualität des Themas Gewalt. Auch aus den an der Oberfläche friedlich erscheinenden westlichen Gesellschaften ist die Erfahrung manifester Gewalt keineswegs verschwunden. Das zeigt zum Beispiel der Blick auf die Gewaltkriminalität in einkommensschwachen Milieus oder auf die sexualisierte häusliche Gewalt in Familien und Partnerschaften. Im globalen wie im individuellen Maßstab wirken Gewaltverhältnisse, die in Krisensituationen jederzeit aus der Latenz herausreten können. Auch für Gesellschaften, die im Frieden leben, bleibt also die Gewalt in der einen oder anderen Form ein Teil ihres Alltags.

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Gewaltforschung inter- und transdisziplinär sowie international etabliert. Auch in zahlreichen einzelnen Disziplinen wurde die Erforschung unterschiedlicher Aspekte der Gewalt betrieben, sei

es in den Sozial-, einzelnen Natur- oder den Geisteswissenschaften, also etwa in der Politologie, der Soziologie, der Psychologie, der Medizin, der Geschichtswissenschaft, den Wissenschaften von den Künsten – und nicht zuletzt auch der Filmwissenschaft.<sup>3</sup> Zugänge bieten etwa die umfangreichen Bereiche der Traumaforschung, der Hirnforschung, der Holocaust- und Genozidforschung, der Medien- und Medienwirkungsforschung – um hier nur einige zu nennen. In ihrer Gesamtheit sind diese Forschungen auch für Experten kaum mehr zu überblicken. Während die Erforschung der Gewalt sich also immer weiter ausdifferenziert, wird zunehmend deutlich, dass Gewalt in vielen unterschiedlichen Formen wirksam ist.

## **Funktionen der Gewalt in explorativen Filmen**

Schon seit der Entstehung des Films sowie durch die gesamte Filmgeschichte hindurch waren Gewaltdarstellungen sowie die Auseinandersetzung mit dem Thema Gewalt stetige Begleiter dieses Mediums.<sup>4</sup> Als audiovisuelles Medium ist der Film in der Lage, die einzelnen Manifestationen der Gewalt zu vergegenwärtigen, sei es bildlich oder sei es sprachlich. Dabei hat er unzählige Möglichkeiten, konkret vorzugehen. So kann er sich auf die dokumentarisch-abbildende Funktion verlassen, Gewalt in Spielfilmen inszenieren oder den Akzent eher auf essayistische Verfahrensweisen

legen. Er kann das Thema durch Dialoge und Texteinblendungen intellektuell ausrichten oder Bilder- und Tonwelten kreieren, die primär sensuell wirken. Im Folgenden wird weder die Vielfalt der Gewalt noch die Vielfalt der filmischen Gewalt systematisch erschlossen – etwa um sie zu kartografieren. Vielmehr sollen ausgewählte Filme intensiv befragt werden, und zwar überwiegend solche, von denen vermutet wird, dass sie Implikationen der Gewalt künstlerisch, explorativ und innovativ angehen. In den meisten der folgenden Aufsätze wird deshalb versucht, den ästhetischen Verfahrensweisen, mit denen sich die Filmemacher der Gewalt nähern, auf die Spur zu kommen, sie zu verstehen, einzuordnen und zu diskutieren. Dem liegt die Überzeugung zugrunde, dass der Film als Kunst Leistungen erbringen kann, die jenen Formaten abgehen, die von vorneherein zweckgebunden konzipiert wurden. Gemeint sind insbesondere Filme, die produziert wurden, um für ihr Studio eine Rendite zu erwirtschaften oder solche, die im Fernsehen eine bestimmte Quote an Zuschauern erreichen müssen. Solche Produktionen greifen gerne auf erprobte und populäre Narrative zurück, sie wiederholen und verfestigen sie, befragen und überschreiten sie aber in der Regel nicht.

Einige der Funktionen, die explorativ angelegte Filme in Bezug auf das Thema Gewalt erfüllen können und die in den folgenden Aufsätzen eine Rolle spielen werden, seien kurz angesprochen:

Filme können – wie Kunstwerke überhaupt – seismografisch wirken, indem sie Gewaltverhältnisse aufspüren und zur Darstellung bringen. Das gilt insbesondere für jene Formen der Gewalt, die unsichtbar bleiben oder die im Diskurs einer Gesellschaft wie ein blinder Fleck funktionieren. Dazu gehören zum Beispiel strukturelle Gewaltverhältnisse, die nur dort sichtbar werden, wo eine Krise oder ein Konflikt ausbricht, die ansonsten aber die nicht weiter befragte, selbstverständliche Voraussetzung für das Alltagshandeln und dessen diskursive Routinen bilden. Karl Marx hatte einst die gesamte kapitalistische Wirtschaftsordnung als ein solches System struktureller Gewalt- und Unterdrückungsverhältnisse bestimmt, das auch und gerade in solchen Momenten weiter bestehe, in denen es krisenfrei funktioniert. Inwiefern diese Faktoren struktureller Gewalt im Bereich der Wirtschaft heute noch eine Rolle spielen, könnte sicherlich anhand der Finanz- und Schuldenkrisen der letzten Jahre diskutiert werden. Filmemacher wie Ken Loach oder die Brüder Jean-Pierre und Luc Dardenne haben die Macht- und Gewaltverhältnisse herausgearbeitet, die der Kapitalismus im Normalbetrieb täglich im sozialen Bereich reproduziert.

Wichtig für die Untersuchungen in diesem Buch sind die oft unbemerkten oder marginalisierten Folgewirkungen der Gewalt. Die Trauma- und die Gewaltforschung haben mittlerweile nachgewiesen, was Künstler zuvor schon gezeigt

und beschrieben hatten: Gewalterfahrungen verschwinden nicht, wenn die manifeste Gewalt beendet ist, sondern sie führen ein Nachleben. Wenn Kinder elterliche Gewalt erfahren haben, so ist die Wahrscheinlichkeit bei ihnen größer als bei anderen, dass sie als Erwachsene gegenüber ihren eigenen Kindern gewalttätig werden. Opfer von Vergewaltigungen, Folter oder Verfolgung sind meist für ihr ganzes Leben von der erlittenen Gewalt psychisch gezeichnet. Verfolgte Bevölkerungsgruppen setzen sich häufig noch Generationen nach der Verfolgung intensiv mit der Gewalterfahrung auseinander. Es gibt also keine Stunde Null in Bezug auf die Gewalt. Im Gegenteil: Die unterschiedlichen Aspekte der Gewalt müssen in ihrer komplexen Gegenwart gedacht werden. Mögen der visuelle und der politische Diskurs um die manifeste Gewalt herum organisiert sein, so spielen immer auch die unsichtbaren, verschwiegenen Gewaltverhältnisse in ihn hinein, ebenso wie die Nachgeschichten einstiger Gewalterfahrungen. Die Überlagerungen dieser (und weiterer) Schichten bilden zusammen, in ihrer ganzen Komplexität und Überdeterminiertheit, die Gegenwart der Gewalt innerhalb einer Gesellschaft.

Der Film ist in diese Gegenwart eingelassen. Als optisch-akustisches Zeichensystem partizipiert er an den Diskursen der Gegenwart, mehr noch: Er spricht aus ihnen heraus und durch sie hindurch. Was er sagt und zeigt, modelliert er aus diesem Material. Er greift auf

es zurück, er re-iteriert und re-arrangiert es, und manchen Filmen gelingt es, den Diskurs zu transformieren und damit die Gewalt anders zu positionieren. So konnte zum Beispiel Claude Lanzmann in SHOAH das Fortwirken der Gewalterfahrung als ein Phänomen der Gegenwart sichtbar machen. Im Anschluss an diesen und andere Filme wurde die Frage nach der Rolle des Archivs und der Zeugnenschaft neu diskutiert. Ein weit reichendes Problem liegt darin, dass SHOAH sich einerseits auf vergangene Ereignisse bezieht, dass er andererseits in der Diskurslogik der Gegenwart operiert und die Vergangenheit ihm als ein Anderes entgegentritt. Lanzmann hat vorggeführt, dass der intensive Blick auf die Gegenwart die Effekte der Vergangenheit – und damit eine Spur dieser Vergangenheit selbst – entbinden kann.

In ARARAT (Kapitel 5) tut *Atom Egoyan* etwas, das Lanzmann strikt ablehnt: Er produziert Bilder von einem Genozid, von dem kaum Bilder überliefert sind. Damit interveniert er in den aktuellen politischen Diskurs, in dem die Türkei bis heute alle Versuche bekämpft, den Genozid an den Armeniern zu thematisieren. Wo Lanzmann in den siebziger Jahren, als er seinen Film drehte, noch Überlebende des Genozids an den Juden aus den vierziger Jahren aufsuchen konnte, blieb Egoyan diese Möglichkeit verschlossen: Überlebende des Völkermords von 1915 gab es an der Wende zum 21. Jahrhundert nicht mehr. Egoyan inszeniert also Bilder, aber sein Film zeigt und

diskutiert auch die Problematik dieses Vorgehens. So wirkt ARARAT in unterschiedliche Richtungen, er interveniert in eine aktuelle politische Debatte, er spricht über ein historisches Ereignis und er reflektiert auf den Diskurs, während er ihn transformiert. Einerseits ist er der konstitutiven Nachträglichkeit des Films gegenüber den historischen Ereignissen verhaftet und somit der Erinnerung verpflichtet, aber andererseits erfüllt er Funktionen, die eindeutig in die Gegenwart gehören. *Wie* erinnert und *wie* repräsentiert wird – das sind Fragen an die Gegenwart.

Nicht nur ARARAT, sondern alle Filme, die eine historische Vergangenheit thematisieren, verwenden Narrative, in denen die Erinnerung je konkret überliefert wird. Jeder Filmemacher kann wählen, ob er die Geschichte in den bekannten Bahnen erzählen will oder nicht. Gerade in der Überlieferung gewalthaltiger historischer Prozesse etablieren sich regelmäßig standardisierte Erzählungen, die meist einen legitimatorischen Charakter haben. So wird zum Beispiel die Inbesitznahme des amerikanischen Westens, mit dem Genozid an den indianischen Ureinwohnern, zur identifikationsstiftenden Frontier-Erzählung, die im Westen – zunächst in der populären Literatur, dann im Film – nun schon seit weit über hundert Jahren immer wieder neu aufgelegt wird.<sup>5</sup> Hier hat sich ein Narrativ etabliert, das die Gewalt rechtfertigt, indem behauptet wird, durch sie habe das Land zivilisiert werden können.

David Cronenberg begibt sich in diese moderne Mythologie hinein und erzählt in A HISTORY OF VIOLENCE (Kapitel 4) eine Geschichte, in der er einerseits manifeste Gewalt inszeniert, andererseits aber auch die Diskurse und Narrative thematisiert, in denen die Menschen über diese Gewalt sprechen, sie legitimieren oder verwerfen. Dabei greift er auf populäre Genres des Kinos zurück, namentlich auf den Western und auf den Film Noir, in denen sich – ungefähr zeitgleich – zwei unterschiedliche Muster herauskristallisiert haben, in denen Gewalt eine Bedeutung zugewiesen wurde. Da der Film ganz generell, sobald er die Gewalt thematisiert, schon immer Wörter und Bilder für sie gefunden *hat* – da er nun einmal nicht *nicht* erzählen kann – ist er notwenigerweise in die zirkulierenden Narrative und Diskurse der Gewalt verstrickt. Wo diese Narrative einen legitimatorischen Charakter annehmen, stellen sie gerne eine Identifikation mit dem gewaltausübenden Helden her, etwa durch eine Vorgeschichte, in der der Held selbst oder eine Figur, mit der er verbunden ist, zum Opfer einer grausamen Gewalttat wird.<sup>6</sup> Die Zuschauer dieser meist populären Filme können die nun folgende Gewaltausübung des Helden, die dann zum Beispiel als sein Rachefeldzug dargestellt wird, ohne Skrupel und mit Sympathie, in Identifikation mit dem Täter, verfolgen. Gut und Böse sind eindeutig verteilt, und die moralisch gerechtfertigte Gewaltausübung macht es möglich, dass die Zuschauer sich im Kino auf die

Seite der Gewaltbereiten und Gewaltausübenden stellen können, so dass sie die Gewaltphantasie sogar mit Lust – oder zumindest mit Angstlust – durchleben. Cronenberg zeigt zwar ebenfalls eine solche ursprüngliche Gewalttat, führt dann aber vor, wie die populären Narrative funktionieren, indem er sie durchkreuzt, nachdem er sie zunächst bedient hatte. Im weiteren Verlauf seines Films demontiert er nämlich seinen zunächst vorbildlichen Helden, so dass den Zuschauern die Identifikationsfigur abhanden kommt. Die Gewalt führt nun nirgendwo mehr hin, sie hat kein positiv besetztes Ziel mehr, sie wird dysfunktional. Filme wie Cronenbergs klopfen die kursierenden Narrative auf die ihnen innewohnenden Legitimationen der Gewalt ab und stehen deshalb in einem kritischen Verhältnis zu ihnen.

In einem Abschnitt über *Leni Riefenstahls* Dokumentarfilme aus der Zeit des Nationalsozialismus wird die Frage nach der Gewalt aus der entgegengesetzten Richtung thematisiert (Kapitel 2). Riefenstahl geht weder kritisch noch explorativ mit der Gewalt um; in den betrachteten Filmen gibt es keine visuellen Gewaltakte und auch verbal werden nur wenige aufgerufen. Dennoch wurde gerade diesen Filmen die wirksame Unterstützung der nationalsozialistischen Unrechts- und Gewaltherrschaft bescheinigt, und zwar unter Rückgriff auf das Konzept des Propagandafilms. Deshalb gehört die Reflexion auf Riefenstahls Dokumentarfilme in diesen Band hinein.

Doch worin genau besteht die Affirmation des nationalsozialistischen Regimes in diesen Filmen? Welche Vorgehensweise ist es, mit der sie die Gewalt, die die Diktatur auszeichnet, filmisch stützt? Für den Propagandafilm als Genre ist die parteiliche, extrem affirmative Stellung zur Gewalt nichts Besonderes. Regelmäßig verherrlicht und legitimiert er in Kriegszeiten zum Beispiel die Gewaltausübung der eigenen Gruppe, eines Landes oder eines Bündnisses. Riefenstahls nationalsozialistische Filme wurden mit vielen Etiketten belegt; vor allem wurden sie immer wieder als Propagandafilme bezeichnet. Gerade an den Arbeiten über Riefenstahl kann aber gezeigt werden, dass der Begriff des Propagandafilms bislang äußerst uneinheitlich gehandhabt wurde. Indem die Argumentationen rekonstruiert, systematisiert und kritisiert werden, die den unterschiedlichen Lesarten jener Riefenstahl'schen Filme zugrundeliegen, die sie während des Nationalsozialismus drehte, wird versucht, den Begriff des Propagandafilms präziser zu fassen.

Filme unterschiedlicher Genres können der Gewalt gegenüber eine affirmative Position beziehen, sei es im Propagandafilm, als mehr oder weniger verdeckte Werbung für die Gewaltausübung der eigenen Gruppe, sei es im kassen- oder quotenorientierten, populären Unterhaltungsfilm, als Einladung zur Identifikation mit glorifizierenden Gewalt-erzählungen, in denen die Zuschauer Rache- und Heldenphantasien ausgie-

ren können. Sobald Filme jedoch reflexiv werden, indem sie etwa signalisieren, dass ihnen die Inszenierung der Gewalt zum Problem wird, entwickeln sie ein kritisches Verhältnis zu den kursierenden Narrativen der Gewalt. In diesem Moment setzt das Nach-Denken über die Gewalt im Film ein. Während dies in allen Genres stattfinden kann, sind es oft Essayfilme gewesen, die die kritische Reflexion auf die eigene Verstricktheit in die Erzählweisen der audiovisuellen Medien am intensivsten betrieben haben. Gerade Essayfilme versuchen aber auch immer wieder, über die Kritik hinauszugehen und, indem sie die Gewalt audiovisuell neu konstellieren, eine veränderte Sichtweise darauf zu finden.<sup>7</sup> An dieser Stelle wird das Nach-Denken zu einem Vorangehen. Während solche Filme anerkennen, dass Gewalt noch in den Überlieferungen der Gewalt nachwirkt, und dass die Formen, in denen überliefert wird, diese Nachwirkungen mit prägen, experimentieren sie mit künstlerischen Veränderungen der Bilder- und Diskurswelten. Und in diesen Transformationen könnten vielleicht neue Positionierungen gegenüber der Gewalt und ihren andauernden Effekten gefunden werden. Solchen Filmen käme dann – wie manchen Kunstwerken überhaupt – eine welterschließende Kraft zu.

In *Chris Markers* Essayfilm *LEVEL FIVE* (Kapitel 6) werden viele der genannten Funktionen umgesetzt. Seine Auseinandersetzung mit der Schlacht um Okinawa führt zunächst vor, welche schreck-

lichen Wirkungen die Propaganda freisetzen kann: Er zeigt das Interview mit einem Japaner, der als junger Mann dem Befehl der japanischen Generäle gefolgt ist und seine Familie – allerdings mit deren Einverständnis – erschlagen hat, damit sie den Amerikanern nicht in die Hände falle.<sup>8</sup> Marker greift nicht nur die historischen Ereignisse auf, er führt auch vor, wie sie in der Überlieferung modelliert werden. Das gilt sowohl für die Weltanschauung des Mannes, der zufällig überlebte und nun mit seiner Tat leben muss, aber auch für die mediale Präsentation solcher Überlieferungen. Der Filmmacher kombiniert das dokumentarische Material mit einer erfundenen Geschichte, in der es um den transformierenden Einfluss der neuen Medien geht. Die medial übermittelte Zeugenschaft und die neuen Formen der Interaktion in der virtuellen Realität werden dabei in eine Konstellation versetzt, in der Ähnlichkeiten aufscheinen. So tritt der Diskurs der Zeugenschaft, der auf der Authentizität des Gezeigten beruht, in eine Ähnlichkeitsbeziehung mit der inszenierten Wahrhaftigkeit der Protagonistin. Wie sehr kann man der Realitätssuggestion eines Mediums trauen, das einen überzeugenden Authentizitätseindruck sowohl mit dokumentarischen als auch mit fiktionalen Mitteln produzieren kann? Marker führt einige audiovisuelle Praktiken der dokumentarischen Produktion von Authentizität vor und dekonstruiert sie, indem er die historische Überlieferung unter den Be-

dingungen der neuen Internetmedien künstlerisch rearrangiert. Es entsteht ein Film, der jederzeit um die Manipulierbarkeit der Zuschauerreaktionen und der Bilder weiß, der aber dennoch daran festhält, dass das dokumentarische Material untergründig mit den historischen Gewalttaten verbunden ist und sie als seine Spur überliefert. Diese spannungsvolle Konstellation, in der die historische Überlieferung der Gewalttaten mit der technisch jederzeit möglichen Lüge eines verfertigten Geschichtsbildes eingeführt wird, erstellt Markers Film. Damit greift er selbst in die Mechanismen der Überlieferung ein und eröffnet ihr einen neuen Zugang.

### Die Zeit der Lektüre

Alle diese Beispiele zeigen: Die Gewalt im Film ist mindestens so vielgestaltig wie die Gewalt selbst. Und beide verändern sich unablässig. Diesem dynamischen Aspekt wird der Begriff der Transformation gerecht. Soll also die Gewalt im Film untersucht werden, so sollten Transformationen in den folgenden Bereichen berücksichtigt werden: *Erstens* verändert sich die Gewalt selbst; sie manifestiert sich in immer neuen Formen. *Zweitens* verändert sich das Wissen über die Gewalt, sei es das Expertenwissen in den Wissenschaften, sei es das Alltagswissen in den verschiedenen Kulturen. *Drittens* transformieren Filme die audiovisuelle Überlieferung der Gewalt. Mitunter bringen sie die Bilder der Gewalt überhaupt

erst hervor oder konstellieren sie neu. Und *viertens* muss nun auch der Aspekt der Rezeption in der Lektüre genannt werden. Die Lektüre arbeitet die Bilder durch und transformiert dabei das Verständnis von der Gewalt.

Der Begriff der Lektüre überschreitet den der *Werkanalyse*, weil er dem Aspekt der Rezeption Rechnung trägt. Das Konzept der Lektüre setzt die Vielfalt möglicher Rezeptionen voraus, ohne dass sie sich damit in der Beliebigkeit des *anything goes* verlore. Lektüren mit einem filmwissenschaftlichen Anspruch bleiben den etablierten filmphilologischen Verfahrensweisen verpflichtet. Künstlerische, private oder andere methodologisch nicht abgesicherte Aneignungen von Filmen sind diesen Regeln selbstverständlich nicht unterworfen.

Filmwissenschaftliche Lektüren sollten allerdings diejenigen Vorgehensweisen ablegen, die sich mit den Voraussetzungen der Lektüre nicht vertragen. So empfehlen manche Lehrbücher, als einen Schritt in der Filmanalyse die Botschaft, die *message*, eines Films zu extrahieren.<sup>9</sup> Sicherlich gibt es einige Typen von Filmen, bei denen eine Botschaft erkennbar ist, etwa Propaganda-, Werbe- und Lehrfilme. In Bezug auf die *Filmkunst* ist ein solches Kriterium allerdings fehl am Platze, denn solche Filme lassen sich, wie Kunstwerke überhaupt, nicht auf die Übermittlung einer Nachricht reduzieren. Vielmehr integrieren sie einander widersprechende Tendenzen und amalgamieren – als *sinnlich-reflexive* Artefak-

te – ihren geistigen Gehalt immer schon mit ihrer sinnlichen Gestalt. Die Komplexion dieses Funktionszusammenhangs auf den Begriff zu bringen, ist zwar eine Herausforderung, der die Filmanalyse sich stellen muss, die Kategorie der Botschaft verlangt aber eine Eindeutigkeit, die den komplex organisierten Werkzusammenhang bis zur Unkenntlichkeit simplifiziert und damit der Filmkunst die Kunst abschneidet. Die Begriffe und die Verfahren der Filmanalyse müssen jeweils angepasst werden, so dass die der Kunst eigentümlichen Charakteristika in der Rede über die Filme bewahrt bleiben.

Der Gesichtspunkt der Rezeption schlägt sich in mehreren Hinsichten nieder, zunächst als die Anerkennung der Vielfalt möglicher Lektüren. Die Auseinandersetzung mit *Jean Améry* (Kapitel 3) geht davon aus, dass die Individuen ihre individuellen oder gruppenspezifisch geprägten Erfahrungen in die Lektüre investieren. Améry, der von den Nationalsozialisten gefoltert wurde, entwickelt in seinen Filmkritiken Kriterien für die Möglichkeit und für die Grenze der filmischen Darstellung der Folter. Seine Lektüren von Filmen, in denen die Folter dargestellt oder thematisiert wird, müssen auch im Horizont seiner persönlichen Erfahrung gesehen werden, und zwar schon deshalb, weil Améry auf seine besondere Reaktionsweise als Vertriebener und als Überlebender mit Hilfe des Begriffs des Ressentiments selbst reflektiert hat.<sup>10</sup> Seine Lektüren zeigen,

wie das Nachleben der Folter eine Gegenwart im Diskurs beansprucht. Eine Ästhetik, die Amérys Position übergänge, spräche über die Erfahrung eines Gefolterten hinweg. So konstituiert sich der Diskurs über die Folter, auch der filmische, im Widerstreit – und somit in einer Spielart des Pluralen.

Ein weiterer Aspekt der Rezeption kommt im Abschnitt über *Alexander Kluges* Essayfilm VERMISCHTE NACHRICHTEN (Kapitel 7) zur Sprache. Dort fragt die Lektüre nach etwas, das im Film selbst nicht zu sehen ist, auf das aber angespielt wird: nach der Abwesenheit der Shoah in ihm. Obwohl Kluge auf den Zweiten Weltkrieg eingeht, thematisiert er die Shoah nicht explizit. Es gibt aber Hinweise darauf, dass er sie indirekt umkreist. Dann würde er einer Ästhetik des Undarstellbaren folgen, die in Bezug auf die Ermordung der Juden vielfach gefordert wurde – unter anderen von Claude Lanzmann. Mit der Suche nach möglichen Spuren der Shoah in dem Film oktroyiert die Lektüre dem Film eine Fragestellung, zu der dieser selbst lediglich einen undeutlichen Anlass gibt. Die Überlegungen, die sie an den Film heranträgt, bleiben deshalb notwendig hypothetisch. Damit liegt ein extremer Fall des Verhältnisses von Werk und Lektüre vor, in dem das Interesse des Rezipienten die Lektüre weitgehend dominiert. Zweifellos gerät die methodologisch kontrollierte Auseinandersetzung mit dem Film hier an eine ihrer Grenzen. Gewöhnlich geht die Lektüre den umgekehrten Weg

und folgt den Vorgaben des Werks, um dessen Eigendynamik nachzuvollziehen und zu verstehen. Auch in diesem Fall jedoch übereignet sich die Lektüre nicht der Willkür: heuristisch unterstellt sie, dass Kluge auf das Thema der Shoah in vielen Andeutungen anspielt.

Entscheidend an diesem Verfahren ist, dass es sich immer um eine Relation handelt, in der ein aktuelles Interesse auf ein konkretes Werk trifft. Der Begriff der Lektüre nimmt an, dass beide aufeinander angewiesen sind. Denn nur dort, wo Werke rezipiert werden, kommt ihnen eine irgendwie geartete Aktualität zu. Und das Interesse, das sich in einer Fragestellung materialisiert, die an ein Werk herangetragen wird, treibt die Lektüre an. Dieser Vorgang betrifft auch ihre Zeitlichkeit, wie sie etwa Walter Benjamin mit seinem Begriff der Aktualisierung fasst, der in seiner Geschichtsphilosophie auch unter dem Namen der Vergegenwärtigung vorkommt. Mit beiden Begriffen steht nicht nur die Vergangenheit zur Debatte, sondern das Verhältnis der Vergangenheit zur Jetztzeit. Auch hier handelt es sich also um Relationsbegriffe. Benjamin schreibt: »Man sagt, daß die dialektische Methode darum geht, der jeweiligen konkret-geschichtlichen Situation ihres Gegenstandes gerecht zu werden. Aber das genügt nicht. Denn ebensowohl geht es ihr darum, der konkret-geschichtlichen Situation des *Interesses* für ihren Gegenstand gerecht zu werden«<sup>11</sup>. Hier wird der Modus, in dem wir die Vergangen-

heit erkennen, mitthematisiert und mit zum Gegenstand gemacht. Ohne eine Reflexion auf die Situation in der Gegenwart kann es keine hinreichende Erkenntnis der Vergangenheit geben. Die Erkenntnis der Vergangenheit wäre sonst selbstvergessen. Das Verfahren der Vergegenwärtigung bzw. Aktualisierung ist also ein selbstreflexives; Benjamin bezeichnet es als ein politisches.

Harun Farocki setzt die Lektüre in seinem Stummfilm AUFSCHUB im Sinne einer Aktualisierung ins Werk (Kapitel 8). Die in dem nationalsozialistischen Durchgangslager Westerbork von Häftlingen auf Geheiß der Lagerleitung angefertigten Sequenzen gehören zu den wenigen Filmaufnahmen, die während der nationalsozialistischen Herrschaft von den Lagern entstanden. Ihnen kommt damit ein wichtiger dokumentarischer Wert zu. Farocki reproduziert die Bilder, aber er eignet sie sich auch an. Indem er Kommentare zwischen das überlieferte Material setzt, stellt er seine Aneignung, während er sie praktiziert, zugleich aus. Auch die Überlieferungsgeschichte der Bilder aus den Lagern wird mit aufgerufen, während er die Bilder aus Westerbork präsentiert. So verweist auch Farockis Vorgehen auf Faktoren, die außerhalb seines eigenen Films liegen, die aber für die Rezeption der Bilder entscheidend sind. Anders als bei Kluge, aber ebenso im hypothetischen Rekurs auf die Zuschauer, thematisiert Farocki nicht nur Westerbork, sondern die visuelle Überlieferung der Lager überhaupt. Zuletzt

stellt uns sein Film vor die Entscheidung, wie *wir* die Bilder lesen und die visuelle Überlieferung fortschreiben wollen.

Den folgenden Lektüren einzelner Filme, die über mehrere Jahre hinweg als Aufsätze entstanden sind und hier überarbeitet versammelt werden, dient das von Benjamin entwickelte Verständnis des Politischen – das für das Denken der Kritischen Theorie insgesamt wesentlich ist – als ein Leitfaden, indem sie versuchen, sich an Fragestellungen zu orientieren, die aus einem dringenden Interesse der Gegenwart hervorgehen und das Werk mit ihm konfrontieren. In Lektüren, die keinem moralischen Impuls folgen, geht es um nichts. Sie bleiben unpolitisch und dienen meist der Zementierung des Bestehenden. Der gemeinsame Antrieb, aus dem die folgenden Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen Aspekten der Gewalt im Film hervorgegangen sind, ist, ganz allgemein gesprochen, dass das Fortbestehen von Gewaltverhältnissen verschiedenster Provenienz ein unerträglicher Zustand sei.

Demgemäß gibt es nicht den *einen* Ort oder den *einen* Stil oder die *eine* Verfahrensweise, die aus sich selbst heraus politisch wären. Sondern politisch wird etwas nur, wenn sich eine Lektüre an dem Kunstwerk entzündet, die auf jene Parameter einwirkt, die das Politische betreffen, die also etwas mit der Organisation und der Steuerung der Gesellschaft zu tun haben. Wenn jemand sagt, ein Werk sei politisch, dann erhebt er damit den Anspruch, dass jene Elementen

te in dem Werk, auf die es ihm ankommt, politische Relevanz hätten. Eine solche Charakterisierung sollte also nicht konstativ aufgefasst werden, sondern im Sinne eines Appells: Diese Dimension *möge* die Öffentlichkeit als eine politische erkennen, als eine, die alle angeht und der jeweiligen Gruppe, Gemeinschaft oder Gesellschaft noch bevorsteht. In der Zuschreibung des Politischen liegt ein Dringlichkeitsappell. Spekuliert werden könnte, ob das Politische umgekehrt in dem – bislang nur kontrafaktisch konstruierbaren – Fall an Relevanz verlieren würde, in dem ein befriedeter und alle zufrieden stellender Zustand des Gemeinwesens bestünde, und ob es wieder erschiene, wenn dieser bedroht wäre. Das sind allerdings müßige Fragen, denn dass die Gewaltverhältnisse weder im globalen, nationalen oder lokalen Rahmen verschwinden, braucht nicht umständlich erläutert zu werden; es ist evident.

Die Berücksichtigung der vielfältigen Wechselbeziehungen, die sich zwischen dem gewaltförmigen Ereignis, dem Werk und der Rezeption entfalten – und von denen hier nur auf wenige hingewiesen wurde – legen dringend ein weites Verständnis vom Untersuchungsgegenstand nahe. Die Frage nach der Gewalt im Film ruft nämlich den gesamten Zusammenhang von Ereignis, Überlieferung, Werk und Lektüre mit auf und versetzt ihn zugleich in eine theoretische Konstellation. Dieser Untersuchungsgegenstand ist dynamisch strukturiert; er ist in dau-

ernder Transformation begriffen, weil die einzelnen Faktoren dieses Kraftfelds in Wechselbeziehungen miteinander stehen. Er ist außerdem überkomplex, denn die Kräfte, die in ihm wirksam sind, können nicht vollständig bestimmt und auf ihre letzten Ursachen zurückgeführt werden.

Lektüren sind unausweichlich in diesen dynamisch-überkomplexen Bedingungsraum eingelassen. Der Anspruch, diesen weit aufgefassten Gegenstandsbereich vollständig auf den Begriff zu bringen, müsste sie notwendig überfordern. Sie ziehen daraus allerdings nicht die Konsequenz, dass die Filmwissenschaft entweder auf die Arbeit an den Begriffen verzichten oder vor den Phänomenen kapitulieren müsste. Um gültige Aussagen machen zu können, beschränken und fokussieren sie ihr Vorgehen vielmehr, und zwar, indem sie den Gegenstand am Leitfaden einer je gegenwartsbezogenen, individuellen Fragestellung durchqueren. Indem sie methodologisch abgesicherte filmwissenschaftliche Verfahrensweisen verwenden, erheben sie einen Anspruch auf Angemessenheit an ihre Gegenstände. Da jede Lektüre aber insofern singulär ist, als sie eine individuelle Trassierung des Gegenstands mit sich bringt, ergeben sich unterschiedliche Zugänge und Rahmungen, die den Gegenstand unterschiedlich konstellieren. Diese Unterschiede werden dort, wo es zu einem Streit der Lektüren kommt, zum Thema gemacht. Nicht zuletzt in diesem Agon<sup>12</sup> findet die Ak-

tualisierung – und damit das Nachleben – der Werke statt.

Gewaltdarstellungen begleiten die Geschichte des Films, und jeder Film beeinflusst unsere Sicht der Welt. Nur wenige verändern sie, die meisten bekräftigen sie lediglich. Doch manche Filme registrieren etwas und halten es fest, das so noch nicht gesagt oder gezeigt wurde – sei es über die Gewalt selbst, sei es über ihre Überlieferung oder ihre Kodierung, oder sei es in Bezug auf die Möglichkeiten, ihr gegenüber eine Position zu finden. Diese Filme sind Sonden, die anders in die Gesellschaft hineinhorchen als es der Gewaltforschung möglich ist. Und indem sie dem, was sie zutage fördern, eine Form geben, verändern sie nicht nur die Wahrnehmung der Gewalt, sondern sie transformieren sie auch. Damit geben sie der Lektüre einen Halt, die ihrerseits einen Ansatz sucht, um den eingefahrenen und versteinerten Zusammenhang, in dem Gewaltverhältnisse sich fortsetzen, wenn schon nicht aufzusprennen<sup>13</sup> oder endlich hinwegzufegen,<sup>14</sup> so doch in Bewegung, vielleicht zum Tanzen<sup>15</sup> zu bringen. Und in dieser produktiven Subversion überschreitet der Film zuletzt auch seine konstitutive Nachträglichkeit und wird zu einem Medium der recht verstandenen Aktualität. □

### Anmerkungen

- 1 So haben sich oppositionellen Bewegungen neue politische Chancen eröffnet, indem zum Beispiel Smartphones in Many-to-many-Plattformen zensierte Bilder verbreiten

## Gewalt, Film, Lektüre – Umriss einer Konstellation

- können. Die Proteste im Iran im Anschluss an die Wahlen von 2009 und in den arabischen Ländern seit dem Dezember 2010 nutzen diese Möglichkeit. Allerdings lernte im Iran auch die repressive Staatsmacht sehr schnell, auf diese Technik für ihre Zwecke zurückzugreifen: Sie spürte einzelne Regimekritiker über die von diesen genutzten Telefonverträge auf.
- 2 ›Hollywood‹ steht hier der Einfachheit halber als Name für die primär konsum- und absatzorientierte Filmproduktion. Dass es in Hollywood – wo Größen wie Chaplin und Hitchcock Filme realisiert haben – auch andere Produktionen gab, soll hier ausdrücklich betont werden. Hollywoodartige Filme werden übrigens auch an vielen anderen Orten produziert.
  - 3 Vgl. zum Beispiel Christian Gudehus; Michaela Christ (Hg.): Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart u. a. 2013.
  - 4 Vgl. zum Beispiel James Kendrick: Film Violence. History, Ideology, Genre, London 2009, insbesondere Kapitel 2, S. 32-68.
  - 5 Vgl. Richard Slotkin: Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America, New York u. a. 1992.
  - 6 Michaela Krützen verweist auf die zentrale narrative Funktion der Backstorywound im Hollywoodfilm, vgl. dies.: Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt, Frankfurt am Main 2004, bes. S. 30-50.
  - 7 Vgl. zum Essayfilm insgesamt Sven Kramer; Thomas Tode (Hg.): Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität, Konstanz 2011.
  - 8 Es handelt sich hier um ein drastisches Beispiel dessen, was Jan Philipp Reemtsma als ›Vertrauen in die Gewalt‹ (ders.: Vertrauen und Gewalt, Hamburg 2008, S. 335) analysiert hat, und zwar um eine Variante, in der das Vertrauen in die Wir-Konstruktion der eigenen Gruppe in die Selbstvernichtung mündet.
  - 9 Vgl. zum Beispiel Werner Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, München 2002, S. 159.
  - 10 Vgl. Jean Améry: Jenseits von Schuld und Sühne [1966], in: Werke, hg. v. Irene Heidelberger-Leonard, Bd. 2, hg. v. Gerhard Scheit, Stuttgart 2002, S. 7-177, darin: Die Tortur, S. 55-85.
  - 11 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, in: Gesammelte Schriften, Bd. V, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 494.
  - 12 Das Konzept des Agonalen wird auch in neueren Theorien des Politischen in Bezug auf die Demokratie diskutiert. So plädiert Chantal Mouffe für ein Modell der Gegnerschaft, das ›die Umwandlung von Antagonismus in Agonismus erlaubt‹ (Chantal Mouffe: Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion, Frankfurt am Main 2007, S. 30). Vgl. zu verwandten Theorien auch Oliver Marchart: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben, Frankfurt am Main 2010.
  - 13 Vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 691-704, hier: S. 702.
  - 14 Vgl. Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Roman. Dritter Band [1981], Frankfurt am Main 1983, S. 268.
  - 15 Vgl. Karl Marx, der schrieb, man müsse die ›versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, daß man ihnen ihre eigne Melodie vorsingt!‹ (Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung, in: Marx Engels Werke, Bd. 1, 15. Aufl., Berlin 1988, S. 378-391, hier: S. 381).

### Leseprobe aus:

**Sven Kramer: Transformationen der Gewalt. Deep Focus 20**

© 2014 Bertz + Fischer Verlag / [www.bertz-fischer.de](http://www.bertz-fischer.de)