

Bereichsrezension: Kino der Extreme

Neil Jackson, Shaun Kimber, Johnny Walker, Thomas Joseph Watson: Snuff: Real Death and Screen Media

London/New York: Bloomsbury Academic 2016, 322 S.,
ISBN 9781628921120, GBP 20,39

Benjamin Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen: Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm

Berlin: Bertz + Fischer 2016 (Deep Focus, Bd.23), 368 S.,
ISBN 9783865053268, EUR 25,–
(Zugl. Dissertation an der Universität Bremen, 2014)

Elena del Río: The Grace of Destruction: A Vital Ethology of Extreme Cinemas

London: Bloomsbury Academic 2016 (Thinking Cinema), 267 S.,
ISBN 9781501303029, EUR 100,99

In seinem philosophischen Buch *Das intensive Leben: Eine moderne Obsession* (Berlin: Suhrkamp, 2017) nennt Tristan Garcia die manische Suche nach Intensität eine zeitgemäße Variante des Warenfetischs des frühen 20. Jahrhunderts. Intensität soll dem Leben Sinn und Vollständigkeit verleihen, einen Ausweg aus der inneren Leere bieten. Diese Intensität kann etwa in Sexualität

und Drogen, in Extremsport, postmodernen Körpertechniken oder ritualisierter Gewalt gesucht werden. In ihrem medialen Ausdruck erscheint die Intensität mitunter als Drastik. Intensität berührt und überschreitet gesellschaftlich normierte Grenzen und verspricht das Erleben des ungekannten ‚Anderen‘. Speziell in der Drastik verschwimmen die Grenzen von Schönheit und Grauen, von Ethik und Verworfenheit. Das ‚Andere‘ wird in einem immoralischen Sinne verführerisch und begehrenswert. Aus genau diesem Grund erscheint die Intensität der Drastik der kulturwissenschaftlichen Analyse suspekt, denn sie fordert geradezu die Begegnung mit dem Abjekten, dem Verdrängten und Verleugneten. Sich der Grenzüberschreitung auszusetzen, enthält einen Moment des Irrationalen – oder des ‚Transintellektuellen‘. Es fordert mitunter das Erleben des ‚Unfassbaren‘, die Beschreibung des ‚sich Entziehenden‘, die Reflexion des ‚Transzendentalen‘. Eine Analyse der Drastik verlangt zumindest nach der Bereitschaft, sich diesen Bereichen bewusst auszusetzen. Das zu leisten, erfordert Mut; es zu reflektieren die Originalität, neue Begriffe zu suchen. Beides wird gerade in der deutschsprachigen Akademie nicht selten mit Misstrauen quittiert und durch Marginalisierung bestraft. Folglich sind wissenschaftliche Publikationen über Intensität und Drastik selten, denn sie müssen eine Menge ‚Sicherheitsvorkehrungen‘ mitdenken, um Akzeptanz zu finden – etwa in einer bestimmten intellektuellen Agenda verfasst sein (z.B. die Porn Studies innerhalb der Queer Theory)

oder zumindest einer konventionellen ideologischen Perspektive entsprechen (z.B. das Material einer ‚neomarxistischen motivierten Ideologiekritik‘ unterziehen, um akademisch glaubwürdig zu sein). Einen seltenen Versuch hat Dietmar Dath folglich in Romanform unternommen: *Die salzweißen Augen: Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit* (Berlin: Suhrkamp, 2005). Letztlich sind deutschsprachige Publikationen zu drastischen Themen aber entweder vorhersehbar oder auf sich selbst einschränkende Weise konsensuell. Dabei entzieht sich die Ästhetik des Drastischen diesen normierten Kategorien und verlangt nach einem neuen Blick, einem möglicherweise auch ‚kalten Blick‘, unbelastet von konventionalisierten Prämissen, idealistischen Werten oder Zugeständnissen an das akademische System.

In den letzten Monaten sind einige Publikationen zu Teilbereichen der Drastik erschienen, die sich dem Thema aus filmwissenschaftlicher beziehungsweise medienphilosophischer Perspektive her annehmen. Alle suchen sich einen anderen Teilbereich der drastischen Filmästhetik: die filmische Dokumentation des realen gewaltsamen Todes im Snuff-Film, die Bildsprache des modernen Horrorkinos sowie die Provokationen der zeitgenössischen Autorenkinos.

Ein britisches Autorenkollektiv hat sich in dem Band *Snuff: Real Death and Screen Media* der schonungslosen Definition und Untersuchung eines der berüchtigtsten Mythen der Filmgeschichte gewidmet: dem Snuff-Film. Der onomatopoetische Begriff (von

to snuff = auslöschen) leitet sich von einem Spielfilm des Ehepaars Findlay aus dem Jahr 1976 her, der zeitweise damit beworben wurde, die gezeigte Gewalt sei möglicherweise real. Tatsächlich kombinierte der Film zwei mediale Mythen: Er bezog sich auf den ‚Love and Terror Cult‘ der Manson Family, die angeblich bereits ihre Verbrechen mitgefilmt haben soll, sowie auf das Gerücht, in Südamerika würden reale Morde zum Zwecke der pornografischen Unterhaltung inszeniert. Beide Phänomene wurden später als Snuff bezeichnet und bis ins Starkino Hollywoods hinein immer neu zitiert und beschworen, etwa in Paul Schraders *Hardcore* (1978), Joel Schumachers *8 mm* (1999) oder Johnny Depps *The Brave* (1997). Ungeachtet der im Kontext von Krieg, Terrorismus und Serienmord nachweisbaren Aufzeichnungen von realen Morden bleibt eine groß angelegte Industrie von Snuff-Pornografie allerdings eine populäre Fantasie.

Die einzelnen Beiträge von *Snuff* stehen in einer filmwissenschaftlichen Tradition mit kulturwissenschaftlichem Impetus. Der Band fällt im Sinne des einleitenden Absatzes durch eine methodisch-analytische Schonungslosigkeit auf, die auch vor Beschreibungen und Analyse extremer, mitunter zweifellos realer Gewaltakte nicht zurückscheut. Auf diese Weise werden die unterschiedlichen Aspekte des Themas gleichberechtigt beleuchtet, ohne direkt nach ideologiekritischen Sicherungsmechanismen zu verlangen. Es handelt sich um die bislang umfassendste Reflexion des Mythos‘ Snuff-Film seit dem eher journalistischen Band *Killing for*

Culture: An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff von David Kerekes und David Slater (London: Creation Books, 1994). Das Buch ordnet seine Beiträge in zwei Teile: „The Changing Meanings of Snuff“ und „„Snuff‘ Across Film and Television“. Im ersten Teil widmen sich Filmwissenschaftler wie Julian Petley oder Xavier Mendik verschiedenen Subphänomenen wie Tiersnuff, extremer Pornografie, filmhistorischen Aspekten, Fankulturen und dem Internet. Im zweiten Teil geht es dann vornehmlich um konkrete Filmbeispiele – vom frühen Kino (Linda Badley) zum meta-reflexiven Horrorfilm der Gegenwart (Shaun Kimber). Dabei werden angesichts der zahlreichen Autor_innen erstaunlich homogen kulturwissenschaftliche und philosophische Methoden und Begriffe eingesetzt, um die analysierten Beispiele nah am Material zu erläutern. Wie zu erwarten, ist der Band konsequent neutral in seiner Argumentation und vermeidet Wertungen und Kanonisierungen. *Snuff* wird so den selbst gesetzten Ansprüchen nach differenzierter Betrachtung durchweg gerecht und bietet vor allem genretheoretischen Zugängen und einer kulturwissenschaftlich basierten Filmwissenschaft wertvolle Impulse.

Der deutschen Filmwissenschaft entstammt Benjamin Moldenhauers Buch *Ästhetik des Drastischen: Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm*. Moldenhauer reflektiert ausgehend von Klassikern des modernen Horrorfilms nach 1968 dieses oft als trivial kritisierte Genre als eine Art negative Welterfahrung, die in der Drastik der *mise*

en scène das Urvertrauen in Harmonie und Vitalität nachdrücklich erschüttert. An Filmen von Wes Craven, George A. Romero und Tobe Hooper zeigt er, wie die Inszenierung extremer Gewaltbilder einem ästhetischen Welterfahrungsmodell *ex negativo* zuarbeitet. Nach einer Genregeschichte, die vor allem der Definition von Modernität (vgl. S.55ff.) und einem freudianischen Exkurs (vgl. S.94ff.) dient, untersucht er die drastischen Filmbilder als „Affektmaschine“ (S.117) und „Erfahrungsaggregat“ (S.148ff.). Von besonderem Interesse ist dann Moldenhauers konkrete filmische Annäherung an ausgewählte Beispiele, die unterschiedliche Aspekte filmischer Extremerfahrungen vermitteln. So analysiert er mit geschultem Blick den „sinnlosen Exzess“ (S.214) in *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), die Ambivalenzmodelle sexueller Gewalt in *The Last House on the Left* (1972), die Verstörungsstrategien von Alexandre Ajas *The Hills Have Eyes* (2006) und die „Lust an der Devianz“ (S.299) in *The Devil's Rejects* (2005) von Rob Zombie. Diese Terrorfilme (vgl. Stiglegger, Marcus: *Terrorokino: Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz + Fischer, 2010) vermitteln ein Bild der „Welt als Schlachthaus“ (S.331ff.) und entsprechen in der Entwicklung vom Unheimlichen hin zum Drastischen eine Wahrnehmungsentwicklung der Moderne selbst. Diese Perspektive, die tatsächlich den geforderten ‚kalten Blick‘ einnimmt, bietet zweifellos neue Ansätze für eine Analyse von medialer Gewalt angesichts von IS-Terrorvideos und Internet-Todesclips. Das umfangreiche Buch ist klar gedacht und formu-

liert, schonungslos in der Benennung und Betrachtung seiner Phänomene, nutzt seine Illustrationen sinnvoll und produktiv und zeigt, wie Genreanalyse auch als Kulturanalyse taugt.

Elena del Río hat mit *The Grace of Destruction: A Vital Ethology of Extreme Cinemas* einen anderen Zugang vorgelegt. Begleitet von akademischer Affirmation auf dem Klappentext („formidable new book [...] examines a corpus of violent, shocking, and ultimately extreme films“, Gregory Flaxman) intendiert das Werk eine Präsentation mehr oder weniger etablierter philosophischer Positionen (Deleuze, Spinoza, Agamben u.a.) im Kontext von ausgewählten, zweifellos längst etablierten Werken der Filmkunst. Bereits die Auswahl der ‚ultimately extreme films‘ liest sich wie ein Kanon der Feuilleton-Liebhaber: Rainer Werner Fassbinder, Michael Haneke, Takeshi Kitano, David Lynch, Carlos Reygadas und Lars von Trier. Es geht also weniger darum, ein Werkzeug zum Verständnis filmischer Drastik und extremer künstlerischer Ausdrucksformen zu finden, als einen für ein akademisches Publikum akzeptabel erscheinenden Kanon zu präsentieren, deren Inszenierungen sich etwa mit Gilles Deleuze lesen lassen (vgl. S.4f.). In ihrer Einführung grenzt sich die Autorin – im Gegensatz zu Moldenhauer – bewusst von den Tendenzen eines „new extremism“ (S.4) ab und distanziert ihre Argumentation zudem dezidiert von der „Hollywood violence“ (S.10-14), da hier auf Polaritäten spekuliert – etwa die Dichotomie von ‚Gut‘ und ‚Böse‘, Eigenem und Fremdem – werde (vgl.

S.12). Dass hier zwar internationale Analysegegenstände gewählt werden, jedoch ausschließlich der in englischer Sprache verfügbare Diskurs berücksichtigt wird (das gilt auch für französische Texte, die nur in Übersetzung zitiert werden) – ist ein nicht unwesentliches Problem, denn zu allen thematisierten Filmen liegt umfassende Literatur vor, die hier ignoriert wird.

Del Ríos Buch reiht sich aus den genannten Gründen in eine Tendenz ein, die sich weniger filmwissenschaftlich als medienphilosophisch geriert und filmische Werke allenfalls als Ausgangspunkt für ein philosophisches Denken benutzt, dem diese zuzuarbeiten scheinen – allerdings entsteht daraus kein (film)theoretisches Modell, das sich umgekehrt für die Untersuchung kinematografischer Traditionen eignet oder in größerem Umfang fruchtbar machen lässt. Sie philosophiert stattdessen an den Filmen entlang über Aspekte der *conditio humana* – daher wohl auch die Wahl des suggestiven Begriffs ‚Ethologie‘ im Titel. Im Gegensatz zu den zuvor rezensierten Werken erscheint dieses Buch selbstbezogen und tendenziös in der Unterteilung in ‚gutes und schlechtes Kino‘, wie es bereits in der Einleitung (vgl. S.13) angedeutet wird. Während sich *Snuff* zur kulturwissenschaftlichen Analyse eignet und Moldenhauers Theorie zur Drastik zweifellos filmanalytisch nutzbar ist, bleibt del Ríos Buch isoliert und unergiebig. Dabei wäre die Idee von „extreme cinemas as ethological experimentation“ (S.17) durchaus interessant, nicht jedoch, wenn man sich die Beispiele passend zur philosophischen

Programmatik auswählt. Gerade von Triers Filme wirken eher als Œuvre, weniger als Einzelwerke. Mag ein Film wie *Dogville* (2003) zwar als Gesellschaftskritik analog zu *Das weiße Band* (2003) von Haneke funktionieren, doch was passiert, wenn wir *Antichrist* (2009) daneben stellen? Die Autorin nutzt die Beispiele letztlich im Sinne ihrer Programmatik, die tatsächliche Endpunkte oder Grenzüberschreitungen übervorsichtig abwägt oder gar als „affirmation“ (S.11) beschreibt. Dazu kommt, dass del Río selten auf Ebene der *mise en scène* argumentiert – Verweise wie z.B. „the use of montage“ (S.48) bleiben eher vage –, sondern vor allem Figurenkonzepte und dramaturgische Aspekte mit ihren philosophischen Modellen abgleicht, um auf ein reines Spiel von ‚Kräften‘ (im Sinne von Deleuze) und ‚Moralitäten‘ (im Sinne von Nietzsche) abzielen. Somit ordnet sie den filmwissenschaftlichen Ansatz radikal einem medienphilosophischen unter, dabei wäre es viel interessanter gewesen, in diesem Projekt zu erproben, wie philosophische Begriffe (etwa Agambens Konzept des ‚nackten Lebens‘ [vgl. *Homo Sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002) für die Filmanalyse fruchtbar gemacht werden können statt die Filme als Illustrationen für etablierte Philosophien zu benutzen. Als komplexe Demonstration von Diskursbewusstsein mag das Buch zweifellos taugen – wer sich filmanalytisch interessiert, ist jedoch mit den anderen besprochenen Werken weit besser bedient.

Marcus Stiglegger (Berlin)