media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

MEDIENwissenschaft
Rezensionen | Reviews

Malte Hagener

Sammelrezension: Gewalt und Film

2015

https://doi.org/10.17192/ep2015.3.3705

Veröffentlichungsversion / published version
Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Hagener, Malte: Sammelrezension: Gewalt und Film. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 32 (2015), Nr. 3. DOI: https://doi.org/10.17192/ep2015.3.3705.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Sammelrezension: Gewalt und Film

Reinhold Görling: Szenen der Gewalt: Folter und Film von Rossellini bis Bigelow

Bielefeld: transcript 2014 (medien – kultur – analyse, Bd.7), 214 S., ISBN 978-3-8376-2654-4, EUR 29,99

Sven Kramer: Transformationen der Gewalt im Film: Über Riefenstahl, Améry, Cronenberg, Egoyan, Marker, Kluge, Farocki

Berlin: Bertz+Fischer 2014 (Deep Focus, Bd.20), 183 S., ISBN 978-3-86505-323-7, EUR 19,90

Gewalt ist ein Thema, das seit jeher auf Bildmedien, insbesondere auf den Film, eine besondere Faszination ausgeübt hat – die unmittelbare Darstellung von Verletzung und Zerstörung, die Lücke zwischen dem Betrachten und dem Empfinden , die Faszination und der Ekel an der grafischen Zurschaustellung von Gräueltaten sind dabei nur einige der immer wieder aufgerufenen Topoi und Argumente. Natürlich lassen sich derartige Thesen nicht verallgemeinern, so dass es immer wieder neuer differenzierter Lektüren von spezifischen Beispielen bedarf, um dieses Feld zu erkunden. Zwei neue Bücher nehmen nun bestimmte Aspekte dieser Konstellation in den Blick.

Reinhold Görling widmet sich den ästhetischen Aspekten der Folterbilder, entwirft gar so etwas wie eine Bild- und Filmtheorie der Folter. Für Görling ist Folter eine „durch und durch theatrale Inszenierung, in der dem Opfer seine Machtlosigkeit, die sich an ihm vollziehende Desubjektivierung zu verhindern, vorgeführt werden soll" (S.12) – in ihr spiegelt sich also besonders deutlich die dem Kino zugrunde liegende Spannung von Vorführung und Handlung. Der ontologische Riss zwischen Medium und Publikum, der im Theater noch ausgestellt und vorgeführt, somit reflexiv wahrnehmbar wird, reicht im Kino bis ins Subjekt hinein, so argumentiert Görling im Anschluss an Christoph Menkes Tragödientheorie. In dieser Perspektive ist die Differenz zwischen Handlung und Vorführung als Werden zu verstehen, als „Faltung und innere Differenzierungsbewegung des Seins" (S.11). Dazu treten laut Görling bestimmte Formen der Temporalisierung: Film zeigt stets eine Aufzeichnung, also etwas in der Vergangenheit Geschehenes, das sich allerdings zunächst einmal in der subjektiven Gegenwart ereignet (der Akt des Filmsehens) und in die Zukunft reicht. Mit dieser Wahrnehmung wird der Film auch zu einem Teil der (gemeinsam zu denkenden) Zukunft, eben weil das Gesehene nun zu einem Teil der eigenen Biografie geworden ist.

Im ersten von vier Teilen geht es um Roberto Rossellinis Filme aus der unmittelbaren Nachkriegszeit, die in der Gegenwart des Filmerlebens ebenso die Vergangenheit, also die Brutalität des Krieges und die Gräuel der deutschen Besatzung, aber auch die Zukunft – den Aufbau einer neuen Gemeinschaft und Gesellschaft – zum Thema haben. Das zweite Kapitel wendet sich der „Durchdringung von dokumentarischem Filmmaterial und filmischer Narration" (S.59) zu, anhand wiederum von Rossellinis Filmen, dann auch mit George Orwells Roman *1984* (1949) und Michael Radfords gleichnamiger Verfilmung (1984), um derart „empfindsam zu werden für die Empfindlichkeit der Welt, für die Relationen und Korrespondenzen, die sie zusammenhält" (S.64). An Chris Markers *La Jetée* (1962) interessiert Görling im dritten Teil der außergewöhnliche „Zusammenhang zwischen der traumatischen Erinnerung des einzelnen und der Geschichte des Kollektivs" (S.108f.). Von diesem Film ausgehend, der als eine Art erinnerungspolitische Grundlegung verhandelt wird, wendet sich die Argumentation den unterschiedlichen Aufarbeitungsformen (‚Wahrheitskommissionen') zu, die sich in den letzten Jahrzehnten in Lateinamerika, Afrika und Asien etabliert haben und zwischen kultureller Erinnerungspolitik, performativer Ästhetik und gesellschaftlicher Aufarbeitung oszillieren. Die poröse Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit – das Foltern im Geheimen, die ausgestellten Narben und Wunden, die geschundenen Körper der Getöteten und ihre Entsorgung – ebenso wie die Möglichkeit der Vergebung und des Weiterlebens stehen hier im Zentrum. Das abschließende vierte Kapitel wendet sich dann der unmittelbaren Gegenwart zu, also den Filmen, die direkt den ‚war on terror' thematisieren wie *Zero Dark Thirty* (2012) und *Standard Operating Procedure* (2008). Während es bei Rossellini noch um eine soziale Gemeinschaft ging, so treten an ihre Stelle nun „die Prozesse eines medial über Algorithmen produzierten Zusammenhangs", wodurch der Einzelne nur noch „unterhalb [des] Bewusstseins" (S.168) involviert und nicht mehr als soziales Wesen adressiert wird.

Natürlich bleiben in Görlings Darstellung, die durch ihre Chronologie implizit auch eine Geschichte der Folterbilder im Kino zumindest seit 1945 beinhaltet, Fragen offen, doch führt bei der zukünftigen Beschäftigung mit Folter- und Gewaltdarstellungen kein Weg an diesem Entwurf vorbei, der theoretisch ambitioniert ist, dabei jedoch stets einer materialnahen und konkreten Analyse verpflichtet bleibt. Implizit geht es auch gegen eine interpretatorische Schließung, folglich um die Offenheit der Filme selbst, was häufig durch eine Reihe von Fragen markiert wird, die die Unabschließbarkeit dieser Prozedur unterstreicht.

Während Görling sich derart auf die Folter selbst konzentriert, spannt Sven Kramer sein Netz weiter, wie schon der Titel *Transformationen der Gewalt* im Film andeutet. Das Buch versteht sich als Beitrag zum inter- und transdisziplinären Feld der Gewaltforschung und interessiert sich besonders für die Veränderungen und Umwid-

mungen, die der Film dabei in seiner Geschichte erlebt hat. Mit diesem stärker filmhistorisch angelegten Ansatz ist auch schon die wichtigste Distanz zu Görlings Theorieentwurf zur Folter benannt. Auch wenn man Kramers Band gelegentlich die Herkunft als Sammlung von größtenteils bereits veröffentlichen Texten anmerkt, so besteht dennoch mehr als ein gemeinsamer thematischer Fokus, es entfaltet sich auch ein durchgehender methodischer Zugriff. Es geht Kramer darum, „den ästhetischen Verfahrensweisen, mit denen sich die Filmemacher der Gewalt nähern, auf die Spur zu kommen, sie zu verstehen, einzuordnen und zu diskutieren" (S.10). Dass dies stets in bestimmten historischen Konfigurationen und Kontexten geschieht, dafür sensibilisieren die durchweg gut lesbaren und überzeugenden Analysen nachhaltig.

Der Band beginnt mit der Frage nach dem „Propagandagehalt" (S.21) von Leni Riefenstahls Parteitagsfilmen, die mit der Forderung nach Historisierung und Kontextualisierung des Begriffs der Propaganda selbst beantwortet wird, „um der Inkohärenz bisheriger Zuschreibungen zu entgehen" (S.44). Daran schließt sich eine Diskussion zu Jean Amérys Essay „Die Tortur" (In: *Merkur* 208, 1965, S.623-638) und seiner Filmkritiken zum Thema Folter an. Kramer konstatiert, Améry bleibe „einem in den sechziger und siebziger Jahren verbreiteten Modell der politisch aufgefassten Ästhetik verbunden, in dem das Ästhetische dem Politischen, die Kunstautonomie der Ethik untergeordnet wird" (S.60).

An David Cronenbergs *A History of Violence* (2005) interessiert Kramer nicht nur die „Aktualisierung der Gewaltnarrative" (S.79), die im Zusammenhang mit dem US-amerikanischen Westerngenre stehen, sondern auch wie die Sichtbarmachung und Dekonstruktion dieser Erzählungen eine politische Funktion hinsichtlich ihrer Veränderung oder Vermeidung zukommt. Es geht also auch immer um den gesellschaftlichen Umgang mit und die Verarbeitung von Gewalterfahrung, wie besonders an der Analyse von Atom Egoyans *Ararat* (2002) deutlich wird. Erst die Anerkennung der historischen Tatsachen könne eine Situation erzeugen, in der es nicht länger in erster Linie um eine „historische Wahrheit", sondern eher um Verständigung im emphatischen Sinne gehen könne – mit dem utopischen Ziel, dass „die Tatsachen mit der gelingenden Verständigung in ein anderes Licht treten und tendenziell an Bedeutung verlieren könnten" (S.98).

Lassen sich die ersten vier Kapitel als Teil einer gemeinsamen Geschichte der Gewaltdarstellung im Film lesen, so verschiebt sich in den abschließenden Kapiteln der Fokus auf den essayistischen Film. Mit Chris Markers *Level Five* (1997), Alexander Kluges *Vermischte Nachrichten* (1986) und Harun Farockis *Aufschub* (2007) werden drei prägnante Beispiele dieser Form in den Blick genommen. Insbesondere beeindrucken die präzise Beschreibung und genaue Analyse der jeweiligen ästhetischen Verfahren, aus denen die Texte schöpfen – eine Denk- und Sprachbewegung, die den Filmen selbst nachempfunden ist. Dass diese Texte nicht

mehr chronologisch angeordnet sind, zeigt eine Verschiebung des Zugriffs und stärkere Hinwendung zur filmischen Methode als solcher. Es geht aber auch um die kritische Lektüre von Bildern, denn nicht zufällig stehen am Ende der Auseinandersetzung mit Farockis Film zum NS-Lager Westerbork Anmerkungen zum ethischen Umgang mit Bildmaterial. Hier spiegeln sich Kramers eigene Ausführungen in diesem Band in Farockis Ansatz, wenn die Bedeutung von kritischen Lektüren „in dem gleichzeitigen Beharren auf der Rückkehr zum Dokument und in dem nicht stillzustellenden Ringen mit der Frage, wie es zu lesen wäre" (S.163), situiert wird.

Insgesamt bringen beide Titel in ihrer deutlich unterschiedlichen Schwerpunktsetzung die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem vielgestaltigen Phänomen der Gewalt voran – und zwar sowohl im Hinblick auf deren Geschichte wie auch bezüglich der Ästhetik und Theoriebildung. Es bedarf jedoch weiterer Untersuchungen, Detailstudien wie übergreifender Gesamtentwürfe, um dieses Thema weiter zu bearbeiten.

Malte Hagener (Marburg)