

Lukas Germann

Die Monstrosität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12483>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Germann, Lukas: Die Monstrosität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik. In: Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter (Hg.): *Von Monstern und Menschen: Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Bielefeld: transcript 2009, S. 153–172. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12483>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839412350-007>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Die Monstrosität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik

LUKAS GERMANN

Monster – Fabelwesen, Ungeheuer, Scheusale – haben im Film und seiner Geschichte eine lange Tradition. Einige davon wie King Kong, Godzilla, Frankenstein oder in der jüngeren Vergangenheit Hannibal Lecter sind zu regelrechten Ikonen des kommerziellen Kinos geworden. Nicht von ihnen soll in diesem Beitrag die Rede sein. Was mich im Folgenden interessiert, sind nicht die Monster der Filmgeschichte, sondern das Monströse in der Wirkung filmischer Bilder. Damit meine ich die Eigenschaft des Films, empörend, skandalös, verstörend sein zu können, die ihn wie keine andere Kunstgattung auszeichnet und ihm die Aufmerksamkeit der Sittenwächter und Zensoren ebenso sichert wie eine ungebrochen große Faszination. Das Monströse ist in meinem Beitrag nicht Analyse-kategorie, sondern Untersuchungsgegenstand.

Dabei ist zunächst die Feststellung zu treffen, dass das filmische Monster selbst wenig monströs ist. An sich sind die klassischen Filmmonster zumindest heute kaum mehr für Skandale gut. Niemand empört sich mehr über sie, und ungeheuerlich ist allenfalls ihr Ausmaß, nicht aber ihre filmische Präsenz als solche, die im Gegenteil strikt den Konventionen und Normen folgt, welche die Produktionen des Mainstreamkinos leiten.

Man kann sich sogar die Frage stellen, ob Filmmonster überhaupt einmal als verstörend wahrgenommen worden sind. Schon die amerikanischen Zensoren der 1930er Jahre haben jedenfalls bei der Vorpremiere des ursprünglichen King-Kong-Films nicht den Riesenaffen als solchen beanstandet, sondern vor allem zwei Szenen: in einer entkleidet King Kong die Schauspielerin Fay Wray und in einer anderen trampelt er in einem Eingeborenendorf Menschen nieder. Nicht das Monster, sondern seine Taten, nicht die zu filmischem Leben erwachte fantastische Kreatur, sondern die allzu realistische Darstellung von nackter Haut einerseits und von Gewalt andererseits waren es, vor denen man die Zuschauer/-innen glaubte schützen zu müssen.

Nicht in der Erscheinung des Monsters also liegt das Monströse im Film, sondern dieses betrifft eine bestimmte Wirkungsweise

filmischer Bilder: Sie wirken schockierend, gerade weil sie in sich Wirklichkeit zu beherbergen scheinen. Berichte aus der Anfangszeit des Mediums zeigen, wie Filmbilder auf viele Zuschauer/-innen als Schocks wirkten, indem sie wider besseres Wissen mit der empirischen Wirklichkeit identifiziert wurden. Als der dampfende Zug in dem kurzen Lumière-Streifen *L'arrivée du train à la Ciotat* – einem der ersten Filme überhaupt – auf der Leinwand in den Bahnhof einfuhr, seien beim Publikum tumultartige Szenen zu beobachten gewesen:

»Obwohl er gemächlich zum Halten kam und allen Zuschauern ein vertrauter Anblick war, rief Lumières Zug den Eindruck hervor, als stürze er aus dem Bild heraus. Wäre etwas Zeit zum Nachdenken gewesen, dann hätten die Zuschauer mit ein wenig Überlegung ihre Würde wahren können. So, wie es geschah, hatten sie kaum Zeit, sich zu ducken. Zeitgenössischen Berichten zufolge schrien einige Damen auf, andere fielen in Ohnmacht. Und Lumières Zug war nicht der einzige Film, der Aufregung hervorrief.« (Brownlow 1997: 26)

Angesichts solcher Szenen ist es nicht verwunderlich, dass auch sogleich besorgte Sittenwächter zur Stelle waren, die dem Kino zu Leibe rücken wollten. Im Jahr 1913 empörte sich etwa der konservative Kunsttheoretiker Konrad Lange:

»Die Pseudokunst des Kinetographen [...] muss notwendig Handlungen auslösen, eben weil sie nicht Kunst, sondern Wirklichkeit, raffiniert vorgeführte Wirklichkeit ist. [...] Ein Mordfilm oder ein sexueller Film [...] ist in den meisten Fällen nicht einmal künstlerisch eingekleidet, muss also mit der brutalen Kraft der Wirklichkeit auf erregbare Menschen, besonders Kinder und Ungebildete wirken.« (Lange 2004: 85)

An die Wirkungsweise filmischer Bilder als solcher haben wir uns heute prinzipiell gewöhnt. Niemand von uns springt mehr auf, wenn ihm ein Zug im Filmbild entgegenkommt, und die kulturkonservative Verdammung des Films überhaupt, wie der Text von Lange sie zeigt, gehört mehr oder weniger der Vergangenheit an, auch wenn sich zuweilen noch ähnliche Argumentationsmuster bei den heutigen Verfechter(inne)n von Verboten von Gewaltfilmen und sogenannten Killerspielen finden.

Doch vollständig haben filmische Bilder ihr verstörendes Potenzial keineswegs verloren und immer noch ist es der filmische Realismus, in dem dieses Potenzial sich aktualisiert. Was uns an Filmen schockieren kann, ist nach wie vor die in ihren Bildern präsente Wirklichkeit. Es ist der Schock des Realen, den Filmbilder austeilen, welcher nach wie vor monströs – überwältigend, skandalös – wirkt. Wir scheinen denselben aber nur mehr zu erfahren, wo die Filmbilder auch inhaltlich schockierend sind, wo wir mit Erscheinungsformen von Wirklichkeit konfrontiert werden, die wir normalerweise fliehen. Wo sich die Wirklichkeit im Filmbild selbst monströs gebärdet, indem sie

sich als entstellte und entstellende zeigt, wo sie – gerade indem sie Wunden aufweist – eine physische Qualität behauptet, da sind wir beim Betrachten der Bilder immer noch schockiert, überwältigt von der Wirklichkeit, die uns aus dem Film heraus anfällt. So findet sich das Potenzial des filmischen Schocks des Realen heute v. a. in den Darstellungen physischer Gewalt aktualisiert. Je naturalistischer und exzessiver die Darstellungen dabei sind, desto mehr empfinden wir die Filmbilder in ihrer Wirkung als monströs.¹

Wollen wir das Monströse in der Wirkungsweise filmischer Bilder begreifen, gilt es also, nach filmischen Bildern der Gewalt zu suchen. Exzessive Gewalt ist im Film beileibe kein neues Phänomen, doch hat sich die Qualität der Bilder in neuerer Zeit grundlegend verändert. Ansätze zu einem Naturalismus der Gewalt gibt es schon seit den Anfängen der Filmgeschichte: die abgeschlagenen Köpfe in Griffith's *Intolerance*, das durchtrennte Auge in Buñuels *Un chien andalou*, der gefolterte Widerstandskämpfer in Rossellinis *Roma. Città aperta* sind nur einige wenige Beispiele dafür aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Erst in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts und v. a. seit Ende der 1960er Jahre findet sich aber ein Kino, das sich ganz dem Naturalismus der Gewalt verschreibt. Diese Filme zeigen Gewalt schonungslos und direkt. Anstatt beim Anblick von grässlichen Gräueln weg- oder auszublen- den, fokussieren sie im Gegenteil darauf. Auch ist in ihnen Gewalt nicht etwas Beiläufiges, sondern wird immer mehr zur Hauptsache.

Von solchen Filmen gehe ich in meinen folgenden Überlegungen zunächst aus, um dann zum Schluss das Feld etwas zu öffnen und von Werken zu sprechen, die sich sicherlich nicht auf den in ihnen enthaltenen Naturalismus der Gewalt reduzieren lassen. Dabei werde ich zunächst die Funktionsweise solcher Bilder und ihre Wirkung allgemein betrachten und dann nach dem subversiven Gehalt fragen, der sich an die Wirkungsästhetik filmischer Gewaltdarstellungen knüpfen lässt, oder – anders gesagt – danach, was sich durch die Monstrosität filmischer Bilder aussagen und bewirken lässt.

1 Das Medium Film basiert wesentlich auf der technischen Fähigkeit von Apparaten – der Kamera und des Filmprojektors –, die äußere Wirklichkeit nicht nur abzubilden, sondern gewissermaßen einzufangen und in der Projektion des so entstandenen Films zu enthüllen (vgl. Kracauer 1985: 26 und 55; Bazin 2004: 33–40). Realismus ist deshalb nicht einfach ein bestimmter filmischer Stil, sondern – sofern man den animierten Film als eigene Kunstgattung begreift und deshalb ausnimmt – eine Gattungseigenschaft des Mediums im Allgemeinen. Dagegen verstehe ich unter filmischem Naturalismus einen bestimmten Stil filmischer Darstellung, der in der ganzen Atmosphäre der Bilder um möglichst große Authentizität bemüht ist, also in Bezug auf die Darstellung von Gewalt alle Überspitzungen oder Verfremdungen vermeidet.

Nähe und Distanz. Die Gesichter der Gewalt

Nehmen wir einen Film wie George Franjus *Le sang des bêtes* aus dem Jahr 1949, einen der ersten Filme, dessen Bilder von einem modernen Naturalismus der Gewalt geprägt waren. *Le sang des bêtes* ist ein Dokumentarfilm über ein Schlachthaus in einem Vorortquartier von Paris. Er zeigt den Arbeitsalltag in dieser in sich geschlossenen Welt und ergänzt die Bilder einer äußerst blutigen Routine durch solche der Landschaft vor den Toren von Paris, die von Zivilisationsabfällen geprägt ist: zerfallene Straßen, schmutzige Gewässer, müllhaldenartige Ebenen, die von einer schlichten Zerfallspoetik getragen werden. Schonungslos und nüchtern sind die Bilder aus dem Inneren des Schlachthofes: Wir sehen die verschiedenen Schlächterwerkzeuge, die Kälbchen, die zur Schlachtbank geführt werden, die Tötung eines Pferdes, das harte Arbeitsleben der Schlächter usw. Auch das Töten und Ausnehmen der Tiere wird in allen Details gezeigt, ohne dass der Film in seinem Zeigen eindeutig wertend würde.

Wie aber erscheint die Gewalt, erscheinen die sterbenden und getöteten Tiere, ihre Gedärme, abgeschlagenen Köpfe und ihr dampfendes Blut im Filmbild, und wie wirken diese Bilder?

In einer kurzen Sequenz sehen wir, wie ein Pferd mit einem Elektrobolzen getötet wird, wobei es zusammenbrechend, unter heftigen Zuckungen verendet. Mit dem nüchtern beobachtenden Filmblick sehen wir aber nicht primär ein Sterben, wir sehen nicht die Schmerzen oder die Verzweiflung des Pferdes in seinem schon tödlich getroffenen, ohnmächtig kämpfenden Körper. Was wir sehen, ist nur dieser Körper selbst: ein Ding, ein grauenerregendes vielleicht, aber eben doch bloß ein Ding; einen Körper in völliger Verdinglichung, zu dem wir im Beobachten sichere Distanz halten. Im selben Moment bricht diese Distanz wieder zusammen. Das Bild des sterbenden Pferdes fällt uns an, schockiert uns, weil die verwundete Wirklichkeit, die wir im Filmbild sehen, uns selbst verletzt oder zumindest verunsichert.² Jäh und plötzlich teilt sich uns aus diesem Bild etwas mit, etwas, das wir vielleicht gar nicht wissen wollen, dem wir aber heftig ausgesetzt bleiben. Der sterbende Körper blickt uns aus dem Filmbild an; wir

-
- 2 Wenn ich von der Wirkung filmischer Bilder auf die Zuschauer/-innen spreche, gehe ich dabei von einer allgemeinen, in gewisser Weise idealen Wirkung des Films aus. Natürlich wirkt ein Film nicht auf alle Menschen und in jedem Moment gleichermaßen verstörend. Die Ursachen, die dazu führen, dass Bilder der Gewalt ihr schockierendes Potenzial nicht zu entfalten vermögen, können sozialer und psychologischer Natur sein oder auch einfach mit der Art der Rezeption und der Umgebung, in welcher Filme angeschaut werden, zu tun haben. Zudem verändert sich auch das, was als schockierend empfunden wird, immer wieder mit dem Gang der gesellschaftlichen Entwicklung.

schrecken vor diesem Blick zurück und nehmen ihn doch in uns auf. Der einem Akt physischer Gewalt ausgesetzte Körper erhält, wie er im Filmbild erscheint, einen Ausdruck, ein Gesicht, sofern man unter Gesicht – nach Deleuze (vgl. 1997: 123) – den wie auch immer zustande kommenden Ausdruck eines Affekts versteht. Als sich ausdrückender Affekt aber tritt uns der Körper in physischer Qualität entgegen. Für Momente nehmen wir ihn in seiner physischen Präsenz wahr und zucken vor derselben physisch zurück. Der Körper tritt aber auch im Filmbild selbst ein in ein Verhältnis der Blicke: dem aus der Filmwelt und dem auf die Filmwelt, wobei sich der Blick des Zuschauers als eine Verlängerung des dem Bild immanenten Filmblicks – des Blicks des Kameraauges – erweist. Dieses zugleich distanzierte wie nahe Verhältnis von Filmblick und Filmwelt prägt die Ästhetik – den Ausdruck – des Bildes. Innerhalb des Filmbildes vertritt und formt es das Verhältnis des Filmzuschauers zum Gesehenen, das sich in einem Zwiespalt zwischen Ausgeliefertsein gegenüber dem erfahrenen Schock einerseits und der Souveränität sicherer Distanz andererseits bewegt.

Dieses Zugleich von Distanz und Nähe, von Schock und Souveränität kennzeichnet zwar allgemein das Verhältnis der Zuschauenden zum Filmbild, wird aber angesichts von Bildern der Gewalt, die als besonders transgressiv erfahren werden, in größter Intensität erlebt.³

Im filmischen Naturalismus findet Gewalt auch einen Ausdruck im menschlichen Antlitz. Extreme Close-ups von menschlichen Gesichtern sind typisch gerade in Filmen, in denen sich die Authentizität in der Atmosphäre des Gezeigten auch auf den Filmblick überträgt, der nun selbst in der Filmwelt anwesend ist und den Figuren nahe, viel zu nahe rückt. Die extremsten Beispiele für einen solchen Authentizismus der Gewalt finden sich in den seit etwa zehn Jahren sich aus-tobenden Underground-Horror-Filmen der jüngsten Generation, deren Plot meist einfach darin besteht, dass irgendwelche psychopathischen Massenmörder ihre Untaten auf Video aufnehmen, wobei diese Aufnahmen dann vorgeblich das Material des Films bilden. Einen der

3 Béla Balázs war einer der ersten Filmtheoretiker, dem dieses Zugleich von Nähe und Distanz bei der Betrachtung filmischer Bilder deutlich bewusst war. So betont er schon in seinem 1930 erschienenen Buch *Der Geist des Films* die Aufhebung der inneren Distanz zum Gesehenen als eine der größten Besonderheiten der Filmkunst (vgl. Balázs 2001: 14f.), führt aber zugleich die Möglichkeit der Filmgroteske darauf zurück, dass wir letztlich um die Gefährlosigkeit filmischer Bilder wissen (vgl. ebd.: 100). Balázs' Beobachtung ist aber um ein wichtiges Element zu ergänzen: Nicht nur das Verhältnis der Zuschauer/-innen zum Filmbild ist gleichermaßen von Nähe wie von Distanz geprägt, sondern – wie gesagt – ebenso das Verhältnis des Filmblicks zur Filmwelt innerhalb des filmischen Bildes selbst. Erst dies macht das Zugleich von Nähe und Distanz zu einem wesentlichen Merkmal filmischer Ästhetik.

Höhepunkte dieser Tendenz im Horrorfilm ultragewalttätigen Inhalts bildet sicherlich die *August-Underground*-Trilogie des Amerikaners Fred Vogel. Der erste Teil dieser kleinen Serie beginnt unvermittelt mit den Aufnahmen zweier junger Männer, die mit einer Video-Kamera herumalbernd in den Keller ihres Hauses hinuntersteigen, wo wir die blutüberströmten Körperfetzen eines Mannes und einer Frau vorfinden. Damit hat der Film bereits das Level an Brutalität und Gewalt erreicht, das im Folgenden zwar keine Steigerung erfährt, aber auch kaum eine Atempause zulässt. Die Folter ist zu einem alltäglichen, banalen Ereignis geworden, mit dem sich die beiden Jungs und ihre Bekannten – Männer und Frauen – die Zeit vertreiben. Die diegetische – also im Filmplot selbst enthaltene – Kamera ist so dicht am Geschehen dran, dass sie uns immer wieder die Gesichter der Opfer und Täter in extremer Nähe zeigt.

Was drückt sich in diesen Gesichtern aus und wie wirken sie auf uns? Beide Gesichter sind verzerrt, das des Opfers vor Schrecken, Angst und Schmerz, das des Täters aufgrund sadistischer Erregtheit. So absolut aber der Gegensatz zwischen Opfer und Täter im Akt der Gewalt ist, so sehr gleicht sich der Ausdruck ihrer Gesichter in der Wirkung auf uns Betrachtende an. Beide sind entmenslicht und bis ins Groteske verzerrt, und vor beiden schrecken wir zurück in Abscheu und Ekel, um – gleichzeitig von Neugier getrieben – dann doch wieder hinzuschauen. Es ist dies vielleicht der problematischste Aspekt der Ästhetik des filmischen Gewaltnaturalismus, dass wir in den Bildern extremster Gewalt vor dem Täter nicht mehr erschrecken als vor dem Opfer. Der Schock, in den uns solche Bilder versetzen, ist zumindest per se kein moralischer.

Dies wird noch deutlicher beim – neben dem des Opfers und dem des Täters – dritten Gesicht der Gewalt in ihrer filmischen Darstellung: dem des Resultats eines Gewaltakts, der Verletzung. Die Verletzung hat ihren Ort zwar am Körper des Opfers, doch im fokussierenden Blick auf sie wird sie gleichsam von demselben getrennt, spricht sie für sich. In dem Moment, in welchem auf sie gezoomt wird, wird sie zum fast afigürlichen Bild wilder Bedrohung – in der es nicht mehr um Täter und Opfer, ja nicht einmal mehr um einen Akt der Gewalt geht, sondern um den Schrecken als solchen –, auf das wir gleichermaßen fasziniert wie voller Abscheu gebannt schauen. Im Ausdruck der Verletzung ist die Unmittelbarkeit des Physischen im Filmbild so groß wie nie und zugleich die Distanz zum Gezeigten als etwas Lebendigem radikalisiert.

Die bisherigen Ausführungen zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Der der Gewalt ausgesetzte Körper erscheint im Filmbild rein äußerlich und verdinglicht. Zugleich entfaltet er aber auch einen Ausdruck, blickt uns als Gesicht entgegen. Das Zugleich von Nähe und Distanz, das alles Erleben filmischer Bilder prägt, erfährt so angesichts von Bildern extremer Gewalt eine größtmögliche

Intensität und Spannung. Die wichtigsten Konsequenzen davon liegen erstens darin, dass wir Betrachtenden uns einerseits dem Schock in seiner Plötzlichkeit und Vehemenz ausgeliefert sehen, ihn als körperliche Nähe erfahren, und uns andererseits doch stets die Sicherheit in der Souveränität bloß ästhetischen, scheinhaften Erlebens bewahren. Und zweitens darin, dass die starken Emotionen, die in der Unmittelbarkeit, mit der das Physische in den Bildern der Gewalt begegnet, wachsen, zugleich in Distanz zum Gezeigten sich bilden und mehr von Abscheu denn von Mitleid oder Empathie getragen sind.

Was aber vermag eine solche filmische Ästhetik der Gewalt, wo liegen ihre Möglichkeiten, wo ihre Grenzen? Weshalb soll man sich dem Monströsen solcher Bilder stellen oder weshalb soll man der Neugierde nachgeben, das zu sehen, was man doch eigentlich gar nicht sehen will oder darf? Nachdem ich nun einige Charakteristiken eines filmischen Gewaltnaturalismus zu umkreisen und zu benennen versucht habe, gilt es nun dergestalt, nach dem möglichen Gehalt dieses Ausdrucks zu fragen. Diesen Gehalt aber entfalten die Bilder und ihre Wirkung in ihrer Bezogenheit auf Gesellschaft und deren Normen. Es geht also im Folgenden immer auch darum, nach dem Verhältnis der Filme zur bürgerlich-kapitalistischen Welt, die sich heute fast global durchgesetzt hat, zu fragen. Ich werde dazu vier mögliche Antworten formulieren.

Schock als Aufklärung

Eine mögliche Antwort wäre, dass in Bildern der Gewalt, ihrem Ausdruck und ihrer Wirkung ein aufklärerisches Potenzial liegen kann. Dies jedenfalls ist die Hoffnung Siegfried Kracauers, der sich in seiner großen *Theorie des Films* im Zusammenhang mit der Frage nach spezifisch filmischen Inhalten und Themen auch ausführlich mit Gewalt im Film beschäftigt. Kracauer nennt als eine wichtige Aufgabe des filmischen Realismus, dass derselbe uns mit Realitäten konfrontiert, die wir normalerweise nicht sehen wollen. Dazu vergleicht er das Filmbild mit dem Schild der Athene aus dem griechischen Medusa-Mythos. In diesem Mythos soll der Held Perseus das schreckliche Ungeheuer Medusa erschlagen. Die Göttin Athene warnt ihn aber, dass das Antlitz der Medusa so furchterregend sei, dass man bei seinem Anblick zu Stein erstarre. Sie gibt ihm deshalb einen blanken Schild mit, in dem gespiegelt er das Gesicht der Medusa gefahrlos ansehen könne. Perseus befolgt den Rat und so gelingt es ihm, die Medusa mit einer Sichel zu enthaupten. Etwas Ähnliches nun wie dieser Schild der Athene – so Kracauer – vermöge auch das Filmbild.

»Indem das Kino uns die Welt erschließt, in der wir leben, fördert es Phänomene zutage, deren Erscheinen im Zeugenstand folgenswer ist. Es bringt uns Auge in Auge mit Dingen, die wir fürchten. Und es nötigt uns oft, die realen Ereignisse, die es zeigt, mit den Ideen zu konfrontieren, die wir uns von ihnen gemacht haben. [...] Die Moral des Mythos [der Medusa; L. G.] ist natürlich, daß wir wirkliche Greuel nicht sehen und auch nicht sehen können, weil die Angst, die sie erregen, uns lähmt und blind macht; und daß wir nur dann erfahren werden, wie sie aussehen, wenn wir Bilder von ihnen betrachten, die ihre wahre Erscheinung reproduzieren. Diese Bilder sind nicht von der Art jener, in denen künstlerische Fantasie unsichtbares Grauen zu gestalten sucht, sondern haben den Charakter von Spiegelbildern. Unter allen existierenden Medien ist es allein das Kino, das in gewissem Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die ›Reflexion‹ von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an. [...] Aber das ist nicht alles. Der Mythos gibt außerdem zu verstehen, daß die Abbilder auf dem Schild oder der Leinwand Mittel zu einem Zweck sind; sie sollen den Zuschauer befähigen – mehr noch: dazu antreiben –, das Grauen zu köpfen, das sie spiegeln.« (Kracauer 1985: 395)

Schon im Ansatz dieser Worte wird klar, dass das wirklich Monströse im Film, das, was uns in filmischen Bildern wirklich schockiert und in ihnen uns auch schockieren soll, nicht das Fantastische sein kann, sondern im Gegenteil das unmittelbar Reale betrifft. Es liegt einem solchen Verständnis des Gehalts filmischer Gewaltdarstellungen ein starkes aufklärerisches Credo zugrunde. Indem wir uns den Schrecknissen des Lebens, der Gesellschaft, der Natur zuwenden, lernen wir, ihrem Blick standzuhalten, sie zu verstehen und schließlich zu überwinden. Mag der Schock, der sich uns mitteilt, also auch wertungslos, neutral sein, so veranlasst er uns doch, nachzudenken und uns zum Gesehenen in eine Beziehung zu setzen, in der wir Stellung beziehen oder zumindest gezwungen sind, Realitäten zur Kenntnis zu nehmen, vor denen wir geneigt sind, die Augen zu verschließen.

Ein Film, der sich zumindest in den Intentionen seines Regisseurs ganz solchen Hoffnungen hingibt, ist *Men behind the Sun* des chinesischen Filmers T. E. Mous. Der Film behandelt die japanischen Kriegsverbrechen im besetzten China während des Zweiten Weltkrieges, also ein Thema, das gerade in Japan möglichst ignoriert wird. Dabei konzentriert er sich auf das Gefangenenlager Squadron 731, in welchem an den Insassen grausame wissenschaftliche Experimente durchgeführt worden sind. Diese werden im Film in blutigen Details vorgeführt und so zumindest ins Bewusstsein derjenigen Öffentlichkeit gebracht, die sich den Film zugemutet hat. Als Mous den Film an japanischen Universitäten zeigte, kam es zu handfesten Auseinandersetzungen mit nationalistischen Studenten, die die Aufführung verhindern wollten und dann auch tatsächlich vor Gericht ein zeitweiliges Verbot von *Men behind the Sun* in Japan durchsetzten. Eine gewisse Wirkmacht ist dem Film also sicherlich nicht abzuspüren. Doch worin besteht diese genau und was vermag sie wirklich zu erreichen?

An einer anderen Stelle seines oben zitierten Buches rechtfertigt Siegfried Kracauer naturalistische Darstellungen von Gewalt in den Werken Buñuels, Rossellinis, Dovzhenkos, Pabsts u. a. folgendermaßen:

»Das Kino zielt also darauf ab, den innerlich aufgewühlten Zeugen in einen bewußten Beobachter umzuwandeln. Nichts könnte legitimer sein als sein Mangel an Hemmungen bei der Darstellung von Vorgängen, die uns außer Fassung bringen. Denn so bewahrt es uns davor, unsere Augen vor dem ›blinden Treiben der Dinge‹ zu schließen.« (Ebd.: 92 f.)

Geht es also darum, dass die Bilder der Gewalt uns helfen sollen, einer Realität standzuhalten und sie – wie das erste Kracauer-Zitat suggeriert – in diesem Standhalten der Veränderbarkeit zuzuführen?

Nicht zufällig datieren die ersten Filme, die naturalistischen Gewaltdarstellungen eine zentrale Rolle zukommen lassen, aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg und der Shoah. Ein Film wie Franjus *Le sang des bêtes* kann durchaus so interpretiert werden, dass man ihn in die Nähe eines anderen, nur wenig später entstandenen Werks rückt: Alain Resnais' *Nuit et brouillard*, einer der ersten Dokumentarfilme zum Thema Auschwitz, der sich auch drastischer Bilder von Leichenbergen bedient, um die Realität des Vernichtungslagers zu verdeutlichen. In einer Zeit, in der die nationalsozialistischen Gräueltaten weitgehend beschwiegen werden, um möglichst schnell zur alten bürgerlich-kapitalistischen Ordnung zurückkehren zu können, konfrontieren die verstörenden Bilder die Zuschauer/-innen mit ebendiesen Gräueltaten – metaphorisch bei Franju, dokumentierend bei Resnais –, um zu einer Auseinandersetzung mit dem Geschehenen zu zwingen. Mous' *Men behind the Sun* ist der Versuch, mit einem fiktionalen Film ein ähnliches Ziel im Hinblick auf die japanischen Verbrechen in China zu erreichen. Die Intention all dieser Filme scheint darin zu liegen, die Menschen nicht die Augen vor Realitäten verschließen zu lassen, die sie gern verdrängen, denen es aber standzuhalten und mit denen es sich auseinanderzusetzen gilt, sollen ähnliche Ereignisse in Zukunft verhindert werden. Der aufklärerische Gehalt filmischer Bilder der Gewalt würde demnach darin liegen, dass sie in ihrer Dokumentation von Wirklichkeit uns mit derselben auf eine Weise konfrontieren, die es uns verunmöglicht, sie zu ignorieren, gerade da, wo sie so furchtbar ist, dass wir dies gern tun würden.

In einer solchen Rechtfertigung filmischer Gewalt wird aber das überwältigende Moment des Schocks außer Acht gelassen, das den Zuschauer attackiert. Dieses ist nicht nur Vorstufe zu einem Standhalten angesichts der fürchterlichen Dinge der Wirklichkeit, sondern wesentliches Moment der Wirkung naturalistischer filmischer Gewaltästhetik. Die grässlichste Szene aus *Men behind the Sun* zeigt, wie ein japanischer Offizier eine Katze in einen Raum voller halbverhungelter

Ratten wirft, die sie zerfleischen. Hier geht es ganz eindeutig nicht um die Darstellung einer Realität, die so schrecklich ist, dass wir sie nicht sehen wollen, sondern um den Schock als solchen, um die tiefe Verstörung, die Verletzung, die die Bilder uns zufügen.

Schock als Provokation

Damit sind wir bei einer zweiten Möglichkeit, den Gehalt naturalistischer Gewaltbilder zu benennen. Ihr Sinn wäre demnach in der äußersten Provokation, die sie darstellen, zu suchen.

Es ist grundlegend falsch, Provokation als quasi pubertäres Moment einer noch nicht ganz erwachsenen Kunst abzutun, wie das angesichts von durch Kunstwerke hervorgerufenen Skandalen von Politiker(inne)n und bürgerlichen Medien ebenso wie von etablierten Kunstkritiker(inne)n immer noch oft gemacht wird.⁴ Ganz im Gegenteil waren Kunstwerke immer wieder Provokationen und haben ihren Gehalt nicht selten gerade im Provozieren gefunden. Provokationen entfalten sich als Verstöße gegen bestehende Tabus, und der Tabubruch ist eine der direktesten Kommunikationsformen der Kunst mit der gesellschaftlichen Welt. Als Skandal kann er sich zuweilen zu einem Akt gesellschaftlich-politischer Praxis verdichten; dann nämlich, wenn das Kunstwerk plötzlich als störender und potenziell gefährlicher Fremdkörper im gesellschaftlichen Ganzen und seinen Normen wahrgenommen wird und Abwehrreaktionen, bis hin zur direkten Repression oder Zerstörung, provoziert.

Viele der sogenannten Splatter- oder Brutalfilme entwerfen sich als solche Provokationen und werden auch als solche wahrgenommen. Gerade der Aufbruch des neueren amerikanischen Horrorfilms gegen

4 Erinnert sei hier nur an die hitzigen Diskussionen um die Installation *Ruan* des Künstlers Xiao Yu, die in einer Ausstellung chinesischer Gegenwartskunst vor einigen Jahren im Berner Kunstmuseum zu sehen war. Yu hat für sein Werk, das die embryonalen Stadien einer fantastischen Kreatur in sechs Glasgefäßen zeigt, mit Körperteilen von verschiedenen toten Tieren gearbeitet, mit denen er ein neues Wesen schuf. Als Kopf für den Körper im sechsten Glas verwendete Yu das Haupt eines menschlichen Fötus, was den Exponenten einer großen Rechtsaußenpartei dazu veranlasste, einen Skandal loszutreten, in welchem das an sich niedliche Mönsterchen Ruan tatsächlich zum Politikum wurde. In unzähligen Briefen von Leser(inne)n wurde dem Museum vorgeworfen, durch billige Provokation auf sich aufmerksam machen zu wollen, und die Entfernung oder gar polizeiliche Beschlagnahme des Werks verlangt, während sich andere – durchaus auch Fürsprecher der Skulptur – in Abhandlungen über den angeblich anderen Stellenwert, den das Leben des Einzelnen für ›die Chinesen‹ habe, ergingen. Es zeigte sich jedenfalls in erschreckend vorbildlicher Weise, wie schwer sich die liberale Schweiz mit Dingen tut, die Normen verletzen.

Ende der 1960er Jahre war geprägt von einer solchen aggressiven Haltung. Diese baut auf eine unabhängig von ihrem sozialen, politischen und historischen Kontext schockierende und zugleich faszinierende Wirkung expliziter, drastischer Gewaltdarstellungen, die erst in einem zweiten Schritt – im Nachhinein oder besser: als Nachhall – die gesellschaftliche Welt, in die sie fällt, kommentiert.

Paradebeispiele dafür sind George A. Romeros *Night of the Living Dead* und Wes Cravens *The Last House on the Left*. In Romeros Film stehen die Toten wieder auf und wühlen sich als Zombies durch die Eingeweide amerikanischer Frauen, Männer und Kinder. Eine Gruppe Flüchtiger verschanzt sich in einem Landhaus, das eine Nacht lang von den Zombies belagert wird. Der einzige Überlebende dieser Belagerung – ein junger Schwarzer – wird aber im Morgengrauen von einer heranrückenden Bürgerwehr erschossen, die sich der Jagd auf die Untoten verschrieben hat. In Cravens *The Last House on the Left* wird ein junges, wohl behütetes Mädchen von einer Gang entführt, vergewaltigt und ermordet. Als die Täter per Zufall in den Machtbereich der Eltern des ermordeten Mädchens gelangen, werden sie selbst von letzteren in einem Akt exzessiver Rache abgeschlachtet.

Mögen beide Storys auch etwas banal und abgedroschen sein, so liegt doch beiden Filmhandlungen eine eindeutige Bezugnahme auf gesellschaftliche Realitäten und Ideologien zugrunde, die gerade die in ihnen enthaltene exzessive Gewalt betrifft. Entfalten kann die ›reine‹ Provokation der Gewalt ihren Gehalt erst durch ihre Stellung zu gesellschaftlichen Realitäten und Ideologien, in die sie in den filmischen Reflexionen gebracht wird. In der Darstellung von Gewalt wird so der Gesellschaft auf einer symbolischen Ebene selbst Gewalt angetan. In den Verstörungen und Verletzungen, die die Bilder der Gewalt mit uns anrichten, wird unser Selbstverständnis erschüttert, wird der Normenpanzer durchbrochen, den die Gesellschaft uns auferlegt. Dies kann zu deren Infragestellung führen, wie der Schluss von Romeros Film nahelegt: Der Abspann läuft über Standbilder eines riesigen Scheiterhaufens, auf welchem die nun wirklich toten Zombies verbrannt werden, auf den aber mithilfe von in seinen Körper geschlagenen Eisenhaken auch der ermordete junge Schwarze gezerzt wird. Doch bleibt das Verhältnis der Provokationen, die extreme Bilder der Gewalt darstellen, gegenüber den Normen der Gesellschaft meistens zumindest zwiespältig. Verunsichert und verstört, wie uns die ausgeteilten Schocks zurücklassen, ist das Bedürfnis nach einer Rückkehr in den sicheren Schoß der Gesellschaft und ihrer Normen groß. Und in der Tat mündet die Moral vieler Filme in die wieder etablierte alte Gesellschaft. Die Revenge-Filme von Cravens Film über Meir Zarchis *I Spit on Your Grave* bis hin zu den *Friday-the-13th*- und *Halloween*-Serien zeigen letztlich die Gewalt des Außenseiters als plötzlich und grundlos hereinbrechende Gefahr, der die Gewalt der gesellschaftlich Anerkannten mit allem Recht und aller Schärfe begegnen muss. Die

Stimme der Gewalt, die wir hören, richtet sich abermals vom Zentrum gegen die Peripherie und nicht von der Peripherie gegen das Zentrum. Die Provokation des Schocks an sich verpufft oder führt letztlich nicht zur Öffnung, zur Erfahrung eines Anderen, der es standzuhalten gilt, sondern im Gegenteil zu einem abermaligen Einschluss ins Bestehende und dessen Ordnung, die sich in den Bildern der Gewalt nur bestätigt findet und ihr Gewaltmonopol ideologisch zu rechtfertigen vermag.

Ausgangspunkt für kritische Reflexionen

Der Schock, die Provokation allein genügen nicht, um mit Bildern der Gewalt etwas aufzubrechen und infrage stellen zu können. Der Schock vermag aber vielleicht eine Bresche zu schlagen, in der sich das Bestehende infrage gestellt sieht. Die Provokation benötigt aber ihre Reflexion in einem kritischen Filmblick, soll sie in ihrer Wirkung von den Rändern her sprechen.

Der amerikanische Dokumentarfilmer Frederick Wiseman beschäftigt sich seit Mitte der 1960er Jahre mit verschiedenartigen v. a. amerikanischen Institutionen: von der Highschool über den Zoo oder das Jugendgericht bis hin zum Central Park oder verschiedenen Behindertenschulen. Er behandelt all diese Institutionen als in sich geschlossene Orte, die einer inneren Logik gehorchen, nach der die Rollen und Machtverhältnisse in einer bestimmten Institution verteilt sind. Mit seiner Kamera sammelt er über längere Zeit hinweg Beobachtungen und Szenen. Wiseman verzichtet auf jede sprachliche Kommentierung der Bilder, die Kritik des in ihnen zu Sehenden teilt sich durch ihre Zusammenstellung mit, wobei die Montage der Bilder zur Demontage der Institution und ihrer Ideologie, zur Waffe einer scharfen Kritik wird. Gerade in den frühen Wiseman-Filmen spielt dabei der Schock des Realen, der sich aus naturalistischen Bildern der Gewalt mitteilt, eine wichtige Rolle. Einer der verstörendsten Filme Wisemans ist sein allererster, der 1967 erschienene *Titicut Follies*, ein Film, der sich einer Anstalt für straffällig gewordene Geistesgestörte annimmt. Später ist der Film v. a. für zwei Szenen kritisiert worden und war in den USA bis in die 1990er Jahre hinein verboten. In der einen Szene quälen zwei Wärter einen nackten älteren Insassen. Und in einer anderen hat Wiseman Bilder einer Zwangsernährung, bei der ein rauchender Wärter einem Insassen durch einen Trichter Nahrung in den Mund stopft, mit Bildern parallel montiert, in denen zu sehen ist, wie derselbe Mann später als Leiche für die Beerdigung hergerichtet wird.

Es wäre aber völlig falsch, *Titicut Follies* auf den Schock zu reduzieren, den solche Szenen in uns bewirken. Denn gerade das Moment der Distanzierung, das – wie wir gesehen haben – im filmischen

Naturalismus der Gewalt eine gleichermaßen große Rolle spielt wie der Schock selbst, führt den Film zu Reflexionen, in denen gerade Nuancen und Feinheiten des Gezeigten eine Drastik erlangen. Der Schock öffnet nur einen anderen Blick, in welchem unser Bewusstsein nun für die Gewaltförmigkeit ganz alltäglicher, auf den ersten Blick harmlos wirkender Verrichtungen und normierter Abläufe innerhalb einer bestimmten Institution geschärft wird. Die Lügenhaftigkeit ihres ideologisch behaupteten Sinns wird offenbar und ihr Funktionieren, welchem etwa in *Titicut Follies* die Wärter gleichermaßen ausgeliefert sind wie die Insassen, infrage gestellt. Die in den Verzerrungen und Entmenschlichungen in den Gesichtern der Gewalt sich ereignende Angleichung von Opfer und Täter wird hier moralisch gegen die Institution gekehrt.

So findet in Wisemans Filmen wieder eine Form von Aufklärung statt, die sich aber nur als Kritik am Bestehenden selbst – und nicht über ein erinnerndes Standhalten – verwirklicht. Durch den Schock der expliziten Gewalt wird die verborgene Gewalt sichtbar gemacht, sodass im reflexiven Gang des Films das bildlich nicht fassbare Funktionieren einer Institution als Ganzes ungeheurer und bedrohlicher als die sichtbare und in ihrer Sichtbarkeit eindeutige Gewalt sich zeigt. Erst hinter den verstörenden Bildern der manifesten Gewalt zeichnen sich die Umrisse eines Ungeheuers ab: einer Institution, die gerade in ihrem in sich völlig rationalen Funktionieren als sich reproduzierendes Ganzes irrational und beängstigend geworden ist.⁵

Wiseman wirft so den Zuschauer letztlich aus dem Film und zurück auf sich selbst mit einer Kritik, deren Keim nun einmal gelegt ist und deren Konsequenzen uns überlassen bleiben. Ihre Wirkung aber basiert auf der Hoffnung der allgemeinen Lesbarkeit der Spuren, die der Film in den Reflexionen seiner Montage zeigt.

Wut und Ausdruck von Widerstand

Allerdings würde man der Ästhetik filmischer Bilder der Gewalt nicht gerecht, wenn man ihren Gehalt auf die, letztlich idealistische, Konse-

5 Der kritische Ansatz von Wiseman weist durchaus Verwandtschaften auf zur Kritischen Theorie Adornos und Horkheimers in der *Dialektik der Aufklärung* (vgl. Horkheimer/Adorno 1997: v. a. 19–60). Die restlos aufgeklärte Welt erscheint bei Horkheimer/Adorno ebenfalls als ein in sich geschlossenes System, das in seiner ganzen technischen Rationalität nur noch den letztlich irrationalen Selbstzweck der eigenen Reproduktion um der Reproduktion Willen kennt. Deshalb strahlt »die vollends aufgeklärte Erde [...] im Zeichen triumphalen Unheils« (ebd.: 19). Einen Ausweg sehen die Autoren allein in einer anderen Form der Aufklärung, die ständig auf ihre Ziele und Ursprünge reflektiert und so mit kritischem Denken zusammenfällt.

quenz beschränken würde, zum Ausgangspunkt von kritischer Reflexion zu werden, die hinter den manifesten Äußerungen von Gewalt eine Logik des Systems erkennbar macht. Bei aller ästhetischen Distanzierung zum Gesehenen bleibt den Bildern der Gewalt ihre ungebrochene Gewalttätigkeit: ihre Wut, ihre Aufdringlichkeit, ihre Penetranz.

Diese Wut zum Ausgangspunkt von Veränderung werden zu lassen, war und ist der Gedanke eines politisierten Kinos v. a. aus Ländern des Trikont. In Anlehnung an Frantz Fanon, den wichtigsten Theoretiker eines militanten Antikolonialismus, hat der brasilianische Regisseur Glauber Rocha das Programm einer ›Ästhetik des Hungers und der Gewalt‹ für das Kino der Dritten Welt erstellt und dann in Filmen wie seinem Meisterwerk *Terra em transe* umgesetzt.

Wenn Fanon schreibt, dass der Kolonist die Existenz des Kolonisierten überhaupt erst durch Gewalt wahrnimmt, so pflichtet ihm Rocha bei. Erst durch einen toten Polizisten habe der Franzose den Algerier bemerkt. In Rochas Manifest für ein neues brasilianisches Kino heißt es:

»Wir – die diese hässlichen und traurigen Filme gemacht haben, diese geschrien und verzweifelte Filme, in denen nicht immer die Vernunft am lautesten spricht – wissen, dass der Hunger nicht geheilt werden wird durch Planungen des Kabinetts, und dass die Technicolor-Flicker seine Tumore nicht verbergen, sondern verschlimmern. Daher kann nur eine Kultur des Hungers, die ihre eigenen Strukturen unterminiert, sich qualitativ überwinden: und die edelste kulturelle Manifestierung des Hungers ist die Gewalt.« (Rocha, zitiert nach Schulze 2005: 26)

Es ist eine nackte, sich offen präsentierende Gewalt, die uns in den politischen Filmen von Glauber Rocha, aber auch in denen von Souleyman Cissé, Djibril Diop Mambéty oder Fernando Solanas entgegengeschleudert wird. Wichtiger aber ist eine andere Manifestation von Gewalt, die meist latent bleibt und doch überaus wirkmächtig ist.

Rochas *Terra em transe* handelt von einem fiktiven südamerikanischen Staat Eldorado. Ein Journalist verstrickt sich in die Mänschaften zweier gleichermaßen korrupter Politiker – der eine ein strammer Konservativer und der andere ein pseudopopulistischer Sozialdemokrat. Der eigentliche Protagonist des Films aber ist das Volk, das die Szenen tanzend, demonstrierend, schreiend, zuckend erfüllt und so inmitten seines Elends eine für die Mächtigen bedrohliche Gewalt behauptet. Die Menschenmasse, die die Bilder füllt, ist zwar meist tanzend zu sehen und scheint ihre Führer, die sie verraten, noch zu bejubeln. Doch liegt in diesem Tanz stets auch die latente Drohung des Aufstands. Gewalt wird hier in Inszenierungen gebracht, in denen sich die Bewegungen der Filmwelt mit der Bewegung des Filmblicks in wilden Rasereien verbinden und dabei zuweilen in ein Delirium münden, das eine eigene Gewalttätigkeit besitzt. Diese Ge-

walttätigkeit infiziert den Zuschauer, stößt ihn aber nicht als Schock zurück, sondern reißt ihn in einem Rausch mit. In diesem entsublimierenden Rausch, der die Figuren der Filmwelt, den Filmblick und die Zuschauer gleichermaßen erfasst, finden sich Wut und die Gewalt des Widerstands ausgedrückt, eine Gewalt also, der nicht mehr nur eine bedrohliche, sondern eine befreiende Wirkung zukommen kann.

Auch in Rochas Film bleibt Gewalt verstörend. Die zuweilen latente und zuweilen manifeste Gewalttätigkeit des Gezeigten erscheint gerade deshalb monströs, weil nicht nur – wie in den Filmen Wisemans – die systematische Gewalt in gesellschaftlichen Verhältnissen (bei Rocha solche des Kolonialismus und Postkolonialismus) sichtbar gemacht, sondern zugleich Gewalt auch als eine Kraft erinnert wird, mit deren Wucht Befreiung als umfassendes menschliches Projekt sich verwirklichen ließe.

Jedoch zeigt sich ein Problem einer so verstandenen Ästhetik der Gewalt deutlich. Nur bedingt eignet sich das Bild der Gewalt zu einer Manifestation des Unterdrückten gegen den Unterdrücker und den Zustand der Unterdrückung. Dem ästhetischen Radikalismus nämlich ist stets die ästhetische Ohnmächtigkeit beigesellt; ja, sie wird erst diesem deutlich und schmerzvoll bewusst. Provokativ lässt sich das so formulieren: Wenn es stimmt, dass erst der tote Polizist dem Franzosen die Existenz des Algeriers bewusst macht, so kann das Bild des toten Polizisten den toten Polizisten selbst nicht ersetzen. Der ästhetisch sich artikulierende Radikalismus ist geschützt vor den Konsequenzen revolutionärer Gewalt, zu der Fanon aufruft: vor ihrer mörderischen und selbstmörderischen Dynamik und vor der vernichtenden Niederlage ihrer Hoffnung. Aber ihm ist auch die immerhin bestehende Möglichkeit der erfolgreichen Revolution, der Befreiung durch revolutionäre Gewalt verwehrt. Im revolutionären Film wird also die souveräne Sicherheit, die jeder ästhetische Blick gewährt, die unüberbrückbare Distanz zum Gesehenen, auch zur Grenze seiner Wirkmacht.

Was ist monströs an den Bildern der Gewalt?

Was also vermögen filmische Bilder der Gewalt und inwiefern ist ihre Wirkung verstörend?

Immer wieder hat sich gezeigt, dass das, was wir an filmischen Bildern als monströs erleben, zu tun hat mit einem in diesen Bildern präsenten Moment erfahrener Wirklichkeit. Die sterbenden Tiere bei Franju, die Gesichter der Opfer und Täter sowie der Verletzungen bei Vogel, die Folterungen bei Mous, die Demütigungen bei Wiseman, der Hunger und die revolutionäre Gewalt bei Rocha: all dies schockiert nicht als Schein, sondern als Wirklichkeit. Das, was sich im filmischen Naturalismus der Gewalt mit monströser Wirkung mitteilt, ist

der Ausdruck von etwas, das selbst nicht mehr bildhaft ist oder sich zumindest entschieden dagegen sträubt, ›nur‹ Bild zu sein. Der französische Philosoph Alain Badiou entwickelt in einer Vorlesungsreihe, in der er rückblickend das 20. Jahrhundert in seinem Denken und seiner Praxis zu charakterisieren versucht, die ›Passion des Realen‹ als zentrale Kategorie, die diese nun schon vergangene Epoche beschäftigt und bestimmt habe. Ständig sei es darum gegangen, die im 19. Jahrhundert entwickelten Ideen z. T. mit äußerster Gewalt zu verwirklichen und das Reale als einzig möglichen Ort der Entscheidung herauszukehren. In den letzten 20 Jahren des Jahrhunderts freilich habe sich diese Passion des Realen verloren und sich schon die Gegenwart mit ihrer tristen Pragmatik vorbereitet. Die mit *Das Unversöhnte* betitelte dritte Vorlesung beginnt Badiou folgendermaßen:

»Wie soll man die letzten zwanzig Jahre des Jahrhunderts nennen, wenn nicht die zweite Restauration? In jedem Fall ist festzustellen, daß diese Jahre von der Zahl besessen sind. Wenn die Restauration immer nur ein Moment der Geschichte ist, der die Revolution für unmöglich und verwerflich und die Superiorität der Reichen für ebenso natürlich wie vortrefflich erklärt, dann versteht man, daß sie die Zahl anbetet [...]. Jeder Restauration graust es in tieferem Sinn vor dem Denken. Sie zieht ihm die Meinungen vor, insbesondere die herrschende, jene, die ein für allemal in Guizots Imperativ ›Bereichert euch!‹ konzentriert ist. Das Reale, das unabdingbare Korrelat des Denkens, gilt bei den Ideologen der Restauration, und das nicht ohne ein paar gute Argumente, als anfällig für die Versuchung des politischen Ikonoklasmus und mithin des Terrors. Eine Restauration ist zunächst eine Behauptung, die das Reale betrifft, nämlich die, es sei stets besser, es sich vom Leib zu halten. Wenn die Zahl (Umfragen, Beträge, Einschaltquoten, Budgets, Kredite, Börsen-Hausse, Auflagen, Vorstandsgehälter, Aktienoptionen etc.) der Fetisch der heutigen Zeit ist, dann weil dort, wo das Reale schwindet, die blinde Zahl sich etabliert.« (Badiou 2005: 39)

Was nun hat diese von Badiou diagnostizierte Verdrängung des Realen in der Gegenwart mit dem Film und meinem Thema in diesem Artikel zu tun?

Wenn auch selten mit solch revolutionärem Impetus, so ist doch eine solche Krise schon mitten im 20. Jahrhundert selbst mehr als einmal – wenn auch mit anderen Begriffen, unter anderen Blickwinkeln und von anderen Interessen geleitet – benannt worden. Die Tendenz hin zur Zahl war längst vorbereitet und bemerkt worden, bevor sie alles andere zu verdrängen vermocht hat. Auch Kracauers *Theorie des Films* geht wesentlich von einer solchen Krisenerfahrung aus. Nachdem er den Verlust eines gemeinsamen Glaubens als erstes Merkmal des Bewusstseins der damaligen Gegenwart benannt und auf die Gefahr reaktionärer Antworten auf diesen Verlust aufmerksam gemacht hat, führt Kracauer weiter aus:

»Das andere, weniger beachtete Merkmal unserer Situation kann kurz als Abstraktheit definiert werden – ein Ausdruck, der die abstrakte Art und Weise bezeichnet, in der Menschen aller Schichten die Welt und sich selber wahrzunehmen pflegen. Wir leben nicht nur zwischen den Ruinen alter Glaubensinhalte, wir leben zwischen ihnen bestenfalls mit einem schattenhaften Bewußtsein der Dinge in ihrer Fülle.« (Kracauer 1985: 379)

Nun ist es bei Kracauer gerade der Film, der hier rettend eingreifen soll. Sein Buch trägt in der englischen Originalausgabe den Untertitel *The Redemption of Physical Reality* (*Die Errettung der physischen Wirklichkeit*), und seine Hoffnung zielt darauf, dass der Film uns befähige, die Dinge der äußeren Wirklichkeit wieder unmittelbar und eigenwertig wahrzunehmen und in ihrer physischen Qualität zu erkennen. Wenn wir nun diese Hoffnung Kracaues auf die Situation der Gegenwart, die Badiou beschreibt, übertragen, so lässt sich im Filmbild und seiner Ästhetik tatsächlich ein Potenzial erkennen, sich der restaurativen Tendenz der Gegenwart zu widersetzen: das unabweisbare Andrängen einer physischen Wirklichkeit im Ausdruck der filmischen Bilder der Gewalt. Dieses Andrängen hat unleugbar etwas Ikonoklastisches – wenn auch nicht unbedingt per se Politisches –, und zwar in dem sehr wörtlichen Sinne einer Zerstörung des Bildes – das sich in seiner Wirkung nicht länger damit begnügen will, nur Bild zu sein – von innen heraus. Was in den Bildern der Gewalt als monströs erscheint, ist letztlich der unmittelbare Verweis aufs Reale, der sich in ihnen nicht intellektuell, sondern physisch nachvollziehbar ereignet. Es ist klar, dass das Bild, das sich selbst außer Kraft setzt, in seiner Wirkung und seinem Inhalt gewalttätig sein muss, um in und gegen sich etwas Reales gegen alle Verdrängung zu behaupten, und dass dies der verdrängenden Gegenwart als monströs erscheint.

Ganz zum Schluss seines Buches kommt Badiou selbst auf das Monströse zu sprechen:

»Wir leben in einem aristotelischen Dispositiv: Es gibt die Natur und daneben das Recht, das so gut es geht die eventuellen Exzesse der Natur zu korrigieren versucht. Was man fürchtet, was man ausschließen will, ist, was weder natürlich noch durch das Recht allein zu bessern ist. In summa, alles was *monströs* ist.« (Badiou 2005: 217f.; Herv. im Orig.)

Dagegen sei – wie das im 20. Jahrhundert etwa Foucault und Sartre getan hätten – gerade vom Monster auszugehen, »von der Ausnahme, die keine annehmbare Natur hat«, um von da aus die »generische Menschheit als das, was jenseits allen Rechts steht« (ebd.: 218), in den Blick zu nehmen.

Die filmischen Bilder extremer Gewalt wirken als Ausnahmen. In ihnen begegnet uns eine entstellte, eine verwundete, eine in Unruhe gesetzte Wirklichkeit, und sie begegnet uns schockartig und ver-

störend. Das macht Bilder der Gewalt monströs und in dieser ihrer Monstrosität liegt gerade ihr Potenzial: eine ästhetische – und damit natürlich noch ohnmächtige oder gewissermaßen gebrochene – Variante der Passion des Realen, von der Badiou schreibt. In einer Wiederentdeckung dieser Passion aber, die sich abermals dem Realen als Ort der Auseinandersetzung zuwendet, ohne dabei die Desaster des vergangenen Jahrhunderts zu wiederholen, könnten allein wieder umfassende kollektive Emanzipationsprojekte sich entwickeln, in denen sich die Menschheit gegen ihre Fixierung im Bestehenden als etwas Sich-selbst-Schaffendes entwerfen würde. Im faszinierten Erschrecken vor der Monstrosität des Realen im filmischen Bild der Gewalt mag als nicht unwesentliche Ingredienz eine Sehnsucht nach demselben liegen.

Das Problem, das uns der filmische Naturalismus der Gewalt stellt, bleibt somit bestehen. Die Bilder der Gewalt gerade in ihrer extremsten naturalistischen Form sind in ihrer Monstrosität eine Zumutung an den Zuschauer. Und nur als solche liegt in ihnen auch eine Chance. In ihrer Ästhetik rechtfertigt sich Gewalt durch sich selbst, durch ihre aufdringliche Präsenz, die uns zwar nie physisch begegnet, in der wir aber – wenn wir uns denn auf die Filme einzulassen bereit sind – dem Physischen doch nicht entkommen können.

Ihren Gehalt jedenfalls erhalten die filmischen Bilder der Gewalt gerade da, wo zugleich ihre größte Problematik liegt, nämlich in der möglichst großen Exponiertheit gegenüber einer nicht mehr filmischen, sondern physischen Realität unmittelbarer Lebendigkeit. Gerade in der Verteidigung der Ästhetik eines filmischen Gewaltnaturalismus gilt es, die Gefährlichkeit, nicht die Harmlosigkeit seiner Bilder herauszukehren. Denn nur indem sie tatsächlich gefährlich sind, indem sie uns tatsächlich etwas zumuten, was uns verstören, uns verletzen kann, vermag in ihnen das Reale in seiner Monstrosität uns vor den Kopf zu stoßen und zu begeistern.

Bilder der Gewalt sind empörend und verstörend. In ihnen liegt eine Mächtigkeit, die uns überwältigt, indem sich in ihr schlagartig die Nähe zu etwas Realem herstellt, das ungebändigt sich meldet. Was wir mit der Verunsicherung, die sie bewirken, anfangen, darüber hat das filmische Werk nur wenig Macht. Doch zu verunsichern, uns aus der Bahn zu werfen und uns damit zu nicht nur intellektuellen Auseinandersetzungen zu zwingen, ist vielleicht etwas vom Größten, was Kunst bewirken kann.

Filmografie

- August Underground, Regie: Fred Vogel, USA 2001 (2 Folgefilme).
Frankenstein, Regie: James Whale, USA 1931.
Friday the 13th (Freitag, der 13.), Regie: Sean S. Cunningham, USA 1980 (inzwischen 11 Folgefilme).
Gojira (Godzilla), Regie: Inoshiro Honda, Japan 1954.
Halloween (Halloween – Die Nacht des Grauens), Regie: John Carpenter, USA 1978 (inzwischen 8 Folgefilme).
Hei tai yang 731 (Men behind the Sun), Regie: T. E. Mous, Hongkong/Japan 1987.
I Spit on Your Grave (Blood Force), Regie: Meir Zarchi, USA 1978.
Intolerance, Regie: David Wark Griffith, USA 1916.
King Kong (King Kong und die weiße Frau), Regie: Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack, USA 1933.
L'arrivée du train à La Ciotat, Regie: Louis und Auguste Lumière, Frankreich 1895.
Le sang des bêtes (Das Blut der Tiere), Regie: Georges Franju, Frankreich 1949.
Night of the Living Dead (Die Nacht der lebenden Toten), Regie: George A. Romero, USA 1967.
Nuit et brouillard (Nacht und Nebel), Regie: Alain Resnais, Frankreich 1955.
Roma. Città aperta (Rom, offene Stadt), Regie: Roberto Rossellini, Italien 1945.
Terra em transe (Land in Trance), Regie: Glauber Rocha, Brasilien 1967.
The Last House on the Left (Das letzte Haus, links), Regie: Wes Craven, USA 1972.
The Silence of the Lambs (Das Schweigen der Lämmer), Regie: Jonathan Demme, USA 1991.
Titicut Follies, Regie: Frederick Wiseman, USA 1967.
Un chien andalou (Der andalusische Hund), Regie: Luis Buñuel, Frankreich 1929.

Literatur

- Badiou, Alain (2006): Das Jahrhundert, Zürich/Berlin: Diaphanes.
Balázs, Béla (2001): Der Geist des Films [1930], Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Bazin, André (2004): »Ontologie des photographischen Bildes« [1945]. In: ders., Was ist Film? Berlin: Alexander Verlag, S. 33–42.
Brownlow, Kevin (1997): Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood, Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern.

- Deleuze, Gilles (1997): Kino 1. Das Bewegungs-Bild, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1997): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1944] (Gesammelte Schriften, Bd. 3), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1985): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960], Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lange, Konrad (2004): »Die ›Kunst‹ des Lichtspieltheaters« [1913]. In: Helmut H. Diederichs (Hg.), Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 75–88.
- Schulze, Peter (2005), Transformation und Trance. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis, Remscheid: Gardez!