



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Film, Folter und Politik. Exploitation des menschlichen
Körpers in Filmbildern“

Verfasserin

Carla Maria Losch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer

Danksagung

Ich danke Herrn Dr. Ulrich Meurer für die geduldige Betreuung und die anregende Kritik.

Ich danke meinen Freundinnen für das Verständnis.

Ich danke Simon Weyer für den Austausch und die schnelle Korrektur.

Ich danke meiner Familie.

Besonderer Dank gilt meiner Mutter, Mary Losch, für ihre unermüdliche seelische Unterstützung, ihr Vertrauen und ihre Liebe.

Großer Dank gilt Martin Pechal, der mich zum Lachen bringt und an mich glaubt.

Für meinen Vater.

Inhaltsverzeichnis

1. Die Tortur und die Verletzbarkeit des Menschen	8
2. Das lustvolle Betrachten von Gewalt	19
2.1. <i>Irréversible</i> . Wiedergutmachung der erfahrenen Gewalt	20
3. Szenen der Gewalt als kontroverses Produkt	29
3.1. Zuschauerreflektionen in Michael Hanekes <i>Funny Games U.S</i>	30
4. Macht und Sexualität	38
4.1. Körper und Faschismus in <i>Salò oder Die 120 Tage von Sodom</i>	39
5. Leben machen und sterben lassen nach Michel Foucault	45
5.1. Regulierung von Körper in <i>1984</i>	46
6. Das Undarstellbare, das unerträgliche Bild und das Darstellungsverbot.	
Problematiken von Re-enactments von Opfer- und Täterschaft	56
6.1. Re-enactments in Rithy Panhs <i>S21: The Khmer Rouge Killing Machine</i>	58
7. Film als Zeuge des Undarstellbaren	65
7.1. Wahrheitsgehalt von Chris Markers <i>La jetée</i>	67
7.2. Die Wahrheit in falschen Bildern	76
7.3. Ein Ausblick: Die Form des Ekels und transzendente Abgründe	79
8. Bibliographie	84
9. Abstract	88
10. Curriculum Vitae	89

1. Die Tortur und die Verletzbarkeit des Menschen

Um Gewalt am Menschen zu verstehen, zu begreifen und zu verhandeln, bietet es sich an vorab die Partizipierenden dieser intensiven oder vielleicht sogar exzessiven Interaktion zu betrachten: Die Subjekte. Die Subjektbildung ist seit jeher ein philosophisch, pädagogisch, literarisch und soziokulturell stark diskutiertes Thema. Der Poststrukturalismus entfernt sich vom isolierten Verständnis des Individuums und begreift das Subjekt im Diskurs. Es befindet sich nicht nur im ständigen Austausch, sondern entsteht überhaupt erst durch denselben. Besonders deutlich wird dies in Judith Butlers humanistischem Essay „Gewalt, Trauer, Politik“, in welchem sie nachdrücklich die Elemente von Trauer auf eine politische Ebene hebt. Der Verlust zeigt, wie sehr uns der Andere prägt und formt. Nicht nur die Trauer an sich ist bedeutsam, welche auf das Subjekt rückschließen lässt, sondern auch Butlers Ebenenverschiebung, die Vermischung des Öffentlichen und Privaten, die am Ende dieser Arbeit von Gewicht sein soll.

Potenziell ist jeder Mensch politisch erfasst.¹ Wir sind Gewalten ausgesetzt oder daran beteiligt - meistens durch die Trauer um einen geliebten Menschen. Die Möglichkeiten zu emotionalen Banden stellt die Grundlage für eine Gemeinschaft dar.² Dies impliziert automatisch die Betrauerung, die Wertschätzung, das Zugrabetragen des Anderen, welcher uns abhanden gekommen ist. Jeder Mensch ist aufgrund „*der sozialen Verwundbarkeit unserer Körper politisch verfaßt*“³ denn aufgrund der Körperlichkeit hat jeder Mensch eine öffentliche Dimension.⁴ Es ist von großer Wichtigkeit ein Bewusstsein für die Verletzbarkeit des Anderen zu schaffen, sodass die Grundlage für einen behutsameren Umgang miteinander geschaffen wird. An dem Punkt, an dem ein Verlust bereits erfolgt ist, stellt Butler eine Hierarchie von Trauer fest. Nicht jeder hat das Privileg betrauert zu werden. Niemand wird die Notwendigkeit des Trauerns anerkennen wenn der Verstorbene ein Namenloser war. Die finale Frage lautet: „*Was macht ein betrauernswertes Leben*

¹ Vgl. Agamben, Giorgio, *Homo sacer, Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2002, (Orig. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a. 1995), S. 196.

² Vgl. Butler, Judith, *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt am Main: suhrkamp 2005, S. 36.

³ Ebd., S. 37.

⁴ Vgl. ebd., S. 43.

aus?“⁵ Hier wird eine Weltbevölkerung, eine Gesamtheit an Menschen vorausgesetzt, an der unterschiedlich Maß angesetzt wird. Es scheinen Qualitätskriterien vorzuherrschen, die über den Wert eines Lebens richten.

Ein allgemeines Kollektiv, ein generelles *Wir* ergibt sich aus der Feststellung, dass jeder weiß, wie es ist und was es bedeutet, jemanden verloren zu haben.⁶ Da wir nie genau wissen können, was genau uns mit dem Verlust des Anderen abhanden gekommen ist, bleiben emotionale Banden ungewiss. Ihre wahre Natur entzieht sich aufgrund ihrer Komplexität dem menschlichen Verständnis. Aufgrund dessen ist Behutsamkeit gefordert, denn zerstörerisches Potenzial kann auf den ersten Blick unschuldig erscheinen.

„Es ist nicht so, als ob hier auf dieser Seite ein 'Ich' unabhängig existiert und dann schlicht ein 'Du' als Gegenüber verliert, besonders dann nicht, wenn die Zuneigung zu dem 'Du' ein Teil von dem ausmacht, wer 'ich' bin. Wenn ich dich unter diesen Umständen verliere, betraue ich nicht bloß den Verlust, sondern ich werde mir selbst unergründlich. [...] Auf der einen Ebene denke ich, ich habe 'dich' verloren, nur um dann zu entdecken, daß 'ich' mir selbst ebenfalls abhanden gekommen bin.“⁷

Jacques Derrida beschreibt den Verlust eines Menschen als ein unmögliches Ereignis, das nicht nur aus der Abwesenheit und dem Verschwinden des Gegenübers besteht, sondern gleich das „*Ende der Welt in ihrer Gesamtheit*“⁸ vermittelt. Zum einen weil es uns jedes Mal aufs Neue an die Vergänglichkeit erinnert, aber auch weil sich das Verlorene für uns unwiederbringlich gestaltet. Der Tod lässt keine Chance auf das Überleben der einzigartigen Welt, die wiederum aus jedem Leben ein einzigartiges macht.⁹ In dem Verlust eines Menschen zeigt sich auch ein Teil unserer selbst. Es wird uns ein Teil von uns direkt vor Augen geführt - eben dadurch, dass er fehlt. Die Grenzen zweier Menschen verschwimmen, sie bestimmen sich im Diskurs immer wieder neu. In der Negation eines Teiles zeigt sich eine zeitlich vorgeschaltete Abhängigkeit, eine Verbundenheit, ein *Sich-gegenseitig-Bedingen*. Bevor wir einander bedingen können ist das Potenzial von jemandem bedingt zu werden bereits vorhanden. Radikal schlussfolgert Butler: „*Sehen wir der Tatsache ins Gesicht. Wir werden von dem Anderen zunichte gemacht. Und wenn*

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. ebd., S. 36 – 37.

⁷ Ebd., S. 39.

⁸ Engelmann, Peter (Hg.), *Derrida. Jedes Mal einzigartig, das Ende der Welt*, Wien: Passagen Verlag 2007, S. 11.

⁹ Vgl. ebd., S. 13.

nicht, fehlt uns etwas.“¹⁰ Dies ist nicht nur bei der Trauer der Fall, sondern schon beim vorangegangenen Begehren.¹¹ Wir begehren das Antlitz des Anderen, welcher uns dadurch bereits bestimmt.

Verbindungen sind folglich zirkulärer Natur. Der Eine wird von dem Anderen bestimmt: So wie durch die Vorführung eines Films durch die Zuseher erst ein Kinoerlebnis entstehen kann ist auch der Souverän kein Souverän ohne den Unterworfenen und der Unterworfene kein Unterworfener ohne das Vorherrschen einer Souveränität. Die Verbindung ist ungebrochener und unentscheidbarer Natur, da *ich* niemals erklären kann, was *du* wirklich ausmachst. Am deutlichsten zeigt sich dies im Moment der Trauer. Ist mir das *du* abhanden gekommen, so werde auch *ich* mir selbst unergründlich, da *du* auch ein Teil von *mir* warst.¹² Die Schnittstellen zwischen *ich* und *du* lassen sich nicht genau feststellen, sie können sich decken oder auch nur teilweise überlagern. Zudem besteht die Möglichkeit, dass aufgrund von Unwissenheit oder mangelnder gemeinsamer Erfahrungen teilweise gar keine vorhanden sind.

Jemand übt durch seine Präsenz bereits Macht auf sein Gegenüber aus. Butler nimmt Bezug auf die Annahme Michel Foucaults, dass Macht nicht nur Druck ausübt und das Subjekt zur Unterordnung zwingt, sondern Subjekte überhaupt erst bildet und hervorbringt.¹³ Das Subjekt versucht sich demnach nicht der Souveränität zu entziehen, sondern es hängt streng genommen von ihr ab. Die Annahme der Bedingungen von Macht erzeugt automatisch eine Abhängigkeit. „*Subjektivierung besteht eben in dieser grundlegenden Abhängigkeit von einem Diskurs, den wir uns nicht ausgesucht haben, der jedoch paradoxerweise erst unsere Handlungsfähigkeit ermöglicht und erhält.*“¹⁴

Dies verändert das Verständnis für Gewalteinwirkungen im Allgemeinen. Es gibt demnach kein Objekt mehr, sondern nur mehr Subjekte. Selbst ein unterworfenen Subjekt ist nach wie vor ein solches oder vielmehr gerade durch das Aufkommen eines Souveräns. Der Souverän hat nach Foucault die Macht über Leben und Tod des Anderen zu entscheiden.¹⁵ Wenn im weiteren Verlauf von einer „Objektivierung“ die Rede ist spricht dies keine

¹⁰ Ebd., S. 40.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. ebd., S. 36-44.

¹³ Vgl. Butler, Judith, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Gender studies*, Frankfurt am Main: suhrkamp 2001, S.7.

¹⁴ Ebd., S.8.

¹⁵ Vgl. Foucault, Michel, *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2010, S.71.

Subjektwerdung ab, sondern meint lediglich das Wirken der Souveränität, die eine Verdinglichung, eine Unterwerfung oder womöglich auch die Ignoranz der Differenz des Anderen in Kauf nimmt. Das Produkt der Objektivierung des Anderen ist nicht etwa das Objekt, sondern bezieht sich lediglich auf die zirkuläre Verbindung beider Subjekte. Die Verdinglichung des Anderen meint folglich die Art und Weise wie der Souverän mit seinem Gegenüber in Verbindung tritt. Eine Objektivierung kann streng genommen nicht glücken, da die Souveränität das Subjekt erst hervorbringt. Folter hingegen könnte man außerhalb dieser Interaktion verorten, da sie lediglich auf destruktive Zerstörung abzielt und nicht hervorbringt sondern vernichtet.

Emmanuel Lévinas bezeichnet die Ausgesetztheit gegenüber dem Anderen als *Sensibilität*.¹⁶ Jene ist absolut passiv. Das „Rückhaltlose-angeboten-gewesen-sein“ ist dem „Sich-Anbieten“ zeitlich vorgeschaltet. Durch Ersteres kommt es zu einem „*unbegrenzten Erdulden der Sensibilität*“¹⁷, dem man sich nicht entziehen kann, weil man schon immer angeboten ist und war. Sensibilität und Verwundbarkeit beschreiben die Modalitäten des Subjekts. Der Mensch ist von Natur aus verwundbar und offen. Behutsamkeit im Umgang mit dem Gegenüber scheint unverzichtbar, da sämtliche Verbindungen eine komplexe Fragilität aufweisen.

Wir können ahnen, warum Gewalt so zerstörerisch ist. Sie befindet sich außerhalb der Möglichkeiten der Subjektwerdung. Das gewaltsame Nehmen von etwas was uns lieb ist, sei es das Leben eines geliebten Menschen, die Unschuld oder auch die innere Freiheit eines Menschen, die gebunden ist an ein gewisses Vertrauen auf die gute Gesinnung des Gegenübers, wirft unentscheidbare Fragen auf und stößt alle Beteiligten selbst an den Rande eines Abgrunds. An einen solchen, der ungewiss lässt, ob und wann Derartiges wieder auftaucht, uns widerfährt, und an dem wir uns befinden, da die Frage nach Gerechtigkeit und Maß einfach übergangen wurde. Wenn das Vertrauen auf ein System, eine Ereignislogik oder ein soziales Gefüge missbraucht wird, steht das Subjekt einer Unberechenbarkeit der Welt gegenüber. Das naturgegebene *Ausgeliefert-Sein* nimmt erst Gestalt an, nachdem es missbraucht wurde.

¹⁶ Vgl. Lévinas, Emmanuel, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/ München: Karl Alber 1992, S. 169.

¹⁷ Vgl. ebd.

„Gewalt ist eine Berührung der schlimmsten Art, mit ihr wird eine primäre Verletzbarkeit des Menschen durch andere Menschen in der erschreckendsten Weise sichtbar, sie ist ein Vorgang, in dem wir, ohne etwas tun zu können, dem Willen eines anderen ausgesetzt sind, ein Vorgang, in dem das Leben selbst durch die vorsätzliche Handlung eines anderen ausgelöscht werden kann.“¹⁸

Eine gewissenhafte Handlung ist eine Handlung mit Maß. Ein maßvolles Agieren erfolgt im Bewusstsein einer Verantwortung für den Anderen. Der Trauerdiskurs wurde vorab erläutert, da er die Verletzbarkeit des Menschen in zwei unterschiedlichen Stadien aufzeigt. Man ist der Umwelt ausgeliefert und zugleich nach einer Enteignung verloren. Jeder Mensch birgt das Potenzial verletzt zu werden in sich, allein schon weil er in der Welt ist. Seine Körperlichkeit macht ihn wahrnehmbar, kategorisier- und womöglich zerstörbar.

„Gewalt lässt sich ökologisch als ein Eingriff in die Kontinuität einer [...] Austauschbeziehung verstehen. Er kann als stumpfe Gewalt diesen Austausch einfach blind zerschlagen, er kann ihn aber auch gegen das Milieu selbst wenden, dessen Angewiesenheit auf den Austausch gegen es selbst richten und es damit zerstören.“¹⁹

Angehörige eines Milieus vertrauen auf einen gewissen Umgang und wähnen sich sicher, solange sie sich entsprechend gewisser Verhaltensnormen gebärden. Diese Normen können absolut auch beinhalten, dass keine strengen Normen vorherrschen. Trotzdem liegt auch einem derartigen Milieu eine gewisse Strukturalität zugrunde. Wir müssen darauf vertrauen, dass uns unser Gegenüber anerkennt und uns in unserer Verletzbarkeit respektiert.²⁰ Daraus ergibt sich eine große Verantwortung im Umgang mit dem Anderen. Wer foltert und quält, der hebt eben dieses Vertrauen auf eine Sicherheit aus. *„Wer Menschen isoliert, weiß, dass ihre Sinne in einer ständigen Kommunikation mit der Welt sind,“²¹* demnach ist das Wesen der Folter ein bewusstes und konzeptuelles. Wer einem Anderen etwas Derartiges antut, weiß, dass er *„Vertrauen in die Verlässlichkeit des anderen, ohne das die Gesellschaft nicht denkbar wäre, zerstört. [...] In der Folter zerstört sich Gesellschaft selbst, weil sie auf der Offenheit, auf der Notwendigkeit des Austausches und einem Vertrauen in die Verlässlichkeit von sozialen Beziehungen gründet.“²²* In der Folter also wendet sich Gesellschaft gegen sich selbst. Mit dem ersten Schlag schon kann dieses Weltvertrauen zusammenbrechen. Die Hautoberfläche, die mich gegen die fremde

¹⁸ Ebd., S. 45.

¹⁹ Görling, Reinhold, *Szenen der Gewalt. Folter und Film von Rossellini bis Bigelow*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 8.

²⁰ Vgl. ebd., S. 160.

²¹ Ebd., S. 9.

²² Ebd.

Welt, das Außen abschließt, wird ohne mein Einverständnis attackiert.²³ Reinhold Göring spricht von sogenannten *men made desasters*²⁴. Szenen der Gewalt sind von Menschen für andere Menschen erzeugte. Der Souverän übt einen starken Druck auf sein Gegenüber aus, er bemächtigt sich seiner auf Kosten seiner unmittelbaren Differenz. Die Folter ist an ein bewusstes Kozept gekoppelt. Der Gefolterte ist räumlich isoliert, körperlich meist gebunden und jeglichem Bewusstsein von Tag und Nacht beraubt. Üblicherweise werden die Folterinstrumente im Sinne der Abschreckung, Warnung und Angstschürung präsentiert bevor sie tatsächlich zum Einsatz kommen. Folter setzt auf Desorientierung und auf den Entzug eines Hilfsangebots. Hilfserwartung und Hilfgewissheit gehört, wie Jean Améry schreibt, zu den „*Fundamentalerfahrungen des Menschen*“²⁵, ja sogar auch des Tieres. Bleibt diese Hilfe aus, sind wir doppelt betroffen. Die einzige Aussicht wieder Orientierung zu erlangen besteht darin sich dem Willen des Folterers zu beugen. Die Folter ist ein Exzess, eine Tortur für das Opfer. Es wird ohne Aussicht auf Befreiung zermürbt.

Falls eine Befreiung erfolgt, ist diese allerdings lediglich körperlich. Wer einmal gefoltert ist, bleibt gefoltert. Der Folter wohnt automatisch eine zukünftige Dimension inne, denn der Gefolterte hat keine freie Zukunft. Das Erleben wiederholt sich immer wieder, es wiederholt sich zwar nicht de facto, die Allgegenwärtigkeit ist kein Duplikat der Vergangenheit, aber es reimt sich. Der Moment der Folterung schreibt sich demnach als prägnanter Moment in den Körper und die Erinnerung ein. Unterschiedliche Faktoren können die Tür zur Erinnerung öffnen und die verbundene Angst und Panik freisetzen. Die Folterung wiederholt sich zwar nicht direkt, doch die Auswirkungen sind so zerstörerisch, dass Vergangenheit und Gegenwart scheinbar willkürlich immer wieder aufs Neue und unkontrollierbar in mutierter Form zusammenfallen. Der Gepeinigte bleibt gepeinigt, da die grausame Natur der Folter kein Entrinnen zulässt. Man bleibt auf der Folterbank sitzen und die Grenzen der Zeitebenen verschwimmen, da sich der foltertypische Zeitverlust in den Körper einschreibt. Folter kennt keinen Abschluss, keine finale Vergebung, da sich der Folterer einer zu großen Last schuldig macht. Er maß sich an, sein Gegenüber zu zerstören und sein Leben für immer zu verändern. Eine Vergebung ist zweifach absurd, da derartiges schwer verziehen werden kann, aber auch, weil sie ein neues Herrschaftsgefälle erzeugt.

²³ Vgl. Améry, Jean, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, München: Szczeny 1966, S. 43.

²⁴ Vgl. ebd., S. 12.

²⁵ Vgl. ebd., S. 43.

So schreibt Derrida, dass eine Vergebung unerträglich oder sogar manchmal obszön sei, da es die Wiederbejahung der Souveränität erfordere.²⁶

Es ist und bleibt also ein starres Etwas, etwas Unbewegliches. Der Gefolterte hat keine Zukunft, da es keine Lösung, keine Wiedergutmachung gibt. Es kann nur Diskurs geben um das Starre in Bewegung zu setzen. Die Konfrontation mit Folter ist bedeutsam, da sie das Geschehen davor bewahrt, verdrängt zu werden oder in Vergessenheit zu geraten. Zudem gibt es die Möglichkeit einer Anerkennung des Anderen als Gefolterter, wem die Marter innewohnt.

„Und doch wage ich, zweiundzwanzig Jahre nachdem es geschah, auf Grund einer Erfahrung, die das ganze Maß des Möglichen keineswegs auslotet, die Behauptung: Die Tortur ist das fürchterlichste Ereignis, das ein Mensch in sich bewahren kann.“²⁷

Durch die Folter wird der Mensch absolut verfleischlicht. Der Schmerz, welcher weder durch Hilfe noch Gegenwehr neutralisiert werden könnte, ist *„die höchste denkbare Steigerung unserer Körperlichkeit.“²⁸* Die einstige Verfleischlichung lässt sich nicht auslöschen, der Gefolterte kann seinen Platz in der Welt nicht mehr finden. Améry spricht von „ressentiments“, *„die bleiben und kaum die Chance haben, sich in schäumend reinigendem Rachedurst zu verdichten.“²⁹*

Folter gelangt in sämtlichen Staatsformen zum Einsatz. Möchte man auch annehmen, dass sie lediglich in totalitären Herrschaftssystemen Formen annimmt, belehren uns die Fotografien aus den Gefangenenlagern von Abu Ghraib und Guantánamo eines Besseren. In Filmen wie *Unthinkable*, *Zero Dark Thirty*, *In the name of the father*, *Schlacht um Algier* oder *La jetée* wird die Legitimierung von Folter zum Zweck der Informationsbeschaffung stark verurteilt. Der Zweck soll hier die Mittel heiligen, das Leid des Gefolterten wird in Kauf genommen um einen Gegenschlag abzuwenden oder womöglich auch die Welt zu retten. Die Filme nehmen sich des Phänomens der „tickenden Zeitbombe“ an und meistern es die Verbindung von Aussage und Abwendung logisch miteinander zu koppeln, doch die Wahrheit sieht diesbezüglich oft ganz anders aus. Der Zusammenhang ist wie ein filmischer lediglich eine Sache der Montage und entpuppt sich als eine exakte Übersetzung derart trügerischer Präventionspolitik. Es ist nicht mal gewährleistet, dass der Gefolterte überhaupt über die ersehnten Informationen verfügt, und

²⁶ Vgl. ebd., S. 128.

²⁷ Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, S. 43.

²⁸ Ebd., S. 60.

²⁹ Ebd., S. 70.

äußert er Derartiges, ist der Wahrheitsgehalt stark anzuzweifeln. Die Bestätigung oder die Preisgabe von Informationen ist in keiner angemessenen Situation erfolgt. Allein die Preisgabe von Irgendetwas erscheint reizvoll, um dem Schmerz und der Schmach ein jähes Ende zu bereiten.

Drei Fehlerquellen wohnen erzwungenen Aussagen inne.³⁰ Die erste ist die Gefahr, dass der Gefolterte aufgrund des gewalttätigen Einwirkens möglichst glaubhafte Informationen erfindet. Die zweite beinhaltet das Risiko, dass tatsächlich wahre Informationen einfach nicht richtig perzipiert werden. Es lässt sich nicht erkennen, ob die Information wahr oder falsch ist. Die dritte ist der Erhalt von Falschinformationen durch übertrieben kooperative Gefangene.³¹ So schreibt Orwell: „*The object of persecution is persecution. The object of torture is torture. The object of power is power.*“³² Das heißt, dass Verfolgung, Folter und Macht kein Ziel verfolgen, sie sind nur unmittelbar und haben ihren Sinn in sich selbst. Der mangelnde Erfolg von Foltermethoden beweist diese Aussage.³³

Die alltägliche Konfrontation mit Darstellungen von Gewalt ist Realität. Die artifizielle Erzeugung von Szenen der Gewalt im Spiel- oder Dokumentarfilm, der meist mit „reenactments“ arbeitet, ist höchst umstritten, kann man sich allein schon den Grausamkeiten der Nachrichten, gewiss ein zeitgenössisches Phänomen, nicht entziehen. Susan Sontag sieht die Hauptaufgabe von „*spezialisierten Berufstouristen*“³⁴, wie sie Reporter nennt, darin, uns Katastrophen anderer Länder näher zu bringen. Trotzdem finden sich gewaltsame Darstellungen in sämtlichen Genres der Filmgeschichte. Ihnen wird in den letzten zwanzig Jahren ein regelrechter Boom nachgesagt. Die Darstellungen gab es jedoch schon immer und die größere Aufmerksamkeit wurde ihnen erst zu Teil als Szenen der Gewalt Einzug in die Megaplexe erhielten und dort salonfähig wurden.³⁵ Wenn hier von „schon immer“ die Rede ist, meint dies die Anfänge des Kinos. *L'arroseur arrosé* aus dem Jahre 1895 der Gebrüder Lumière zeigt uns bereits den unterhaltenden Wert der Bestrafung.

³⁰ Vgl. Rejali, Darius, „Wahrheit, Erinnerung und die Erzwingung von Informationen“, *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, Hg. Harrasser/Karin, Macho/Thomas, Wolf/Burkhardt, München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 300.

³¹ Vgl. ebd.

³² Orwell, George, 1984, <http://www.planetebook.com/ebooks/1984.pdf>, 05.11.14, S. 332.

³³ Vgl. Rejali, „Wahrheit, Erinnerung und die Erzwingung von Informationen“, S. 295 ff.

³⁴ Sontag, Susan, *Das Leiden anderer betrachten*, München/Wien: Carl Hanser Verlag 2003, S. 25.

³⁵ Vgl. Stiglegger, Marcus, *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*, Berlin: Bertz + Fischer GbR 2010, S. 56f.

Wir sehen einen Herrn, der dabei ist einen Rasen zu bewässern. Ein Junge nähert sich ihm rückwärts und blockiert absichtlich den Wasserfluss, indem er auf den Schlauch tritt. Irritiert hantiert der Gärtner mit dem Schlauch und richtet das Ende prüfend gegen sein Gesicht. Der Junge nutzt den Moment, lässt von dem Schlauch ab und das gestaute Wasser spritzt dem Herrn unter starkem Druck ins Gesicht. Sein Hut wird von seinem Kopf gerissen. Wütend langt er nach dem Jungen und als dieser wegläuft verfolgt er ihn. Er packt ihn, versohlt seinen Hintern und geht weiter seiner Arbeit nach.



L'arroseur arrosé 1895

Das Beispiel erscheint verglichen mit heutigen Darstellungen harmlos, doch es zeigt den unterhaltenden Wert des Gewaltakts an sich. Warum aber immer wieder Gewalt? Sind wirklich allein die technischen Möglichkeiten der Grund für den enormen Zuwachs? Welches Geheimnis oder womöglich welche Wahrheit bergen diese Bilder und worin liegt der Wissensanspruch? Welche ästhetischen Erfahrungen bringen Gewaltdarstellungen hervor und welche Macht haben diese Bilder?

Begibt man sich auf die Suche nach Motiven und Beweggründen für die Zunahme an Darstellungen von Gewalt im Film so ist eine Untersuchung sowohl des Materials als auch der Zuschauerperspektive und der Verbindung zu ihrer Welt unausweichlich um die Politik der Bilder zu begreifen. Der Zeitgeist bestimmt Thematiken von Filmen, es besteht ein indirektes Abhängigkeitsverhältnis von Gesellschaft und formgebenden Inhalten. Insofern lässt sich behaupten, dass Inhalte sich am Gefallen, und hier ist nicht unbedingt ein lustvolles gemeint, orientieren. Heruntergebrochen ist der Zuschauer Konsument und der

Film Konsumgut, so ungalant diese Formulierung auch klingen und Cineasten schmerzen mag, doch „*das Kino sind wir selbst und es ist zugleich etwas, das mit uns ist, ein Begleiter*.“³⁶ Es bleibt beweglich im Fluss der Dinge.

Die Art und Weise allerdings Filme zu arrangieren unterliegt nach wie vor einer bewussten Entscheidung. Was bedeutet Verantwortung in Bezug auf das Kinoerlebnis, wo ist sie genau anzusiedeln? Wie gestaltet sie sich konkret, wenn es zu brisanten Bildern wie Szenen der Gewalt kommt, die jedwede Differenz des Anderen untergraben? Verantwortung wiegt generell schwer und kann auf viele Weisen gedacht werden. Wir können ihr wohlgesonnen entgegen treten oder sie kann uns auch eine Last sein. Wenn wir uns einer Verantwortung für etwas bewusst sind, so sind wir im besten Fall bemüht etwas besonders gut zu machen oder aber wir weisen sie wissentlich von uns. Wissen wir nicht einmal von der Existenz einer Verantwortung entsteht ein Loch, eine Lücke, die womöglich unbekannt bleiben wird. Doch dies impliziert gleichermaßen, dass immer etwas auf der Strecke bleiben wird. Unser Handeln, unser Schaffen bestimmt folglich etwas, worüber wir uns gar nicht unmittelbar im Klaren sein müssen. Besonders wenn unser Handeln sehr viele Menschen erreicht, zieht es weite Kreise und diesen Kreisen eine konstruktive Richtung zu geben, darin liegt unsere wahre Verantwortung. In Bezug auf Filmproduktionen hieße dies, dass zwischen richtig und falsch unterschieden werden müsse. Der Wert des Films wird an einer bestenfalls wohlgesonnenen Intention festgemacht, doch ist diese immer so einfach zu erkennen? Neue Zeiten bringen auch stets neue Formen hervor und vielleicht bedienen aufdringliche filmische Konfrontationen, die mit Grenzüberschreitungen einhergehen und aufgrund dessen oft in die Kritik geraten, jüngste Ereignisse und eine Gesellschaft, die nichts anderes verdient hat und eben diese Bilder braucht, um schlussendlich daran erinnert zu werden, wie fragil das Leben ist.

Im Folgenden wird untersucht ob die Aussage Rossellinis, dass der Film zur Universität des Diebstahls und des Mordes werde, „*wenn er die ästhetische Frage nicht aus der ethischen entwickle*“³⁷, angesichts Gewaltdarstellungen der Genres *Thriller*, dem sogenannten *torture porn* oder generell Darstellungen von Dystopien tatsächlich noch Aktualität beweist. Was wollen die Bilder wirklich und worin liegt ihre Kraft? Wollen sie abbilden, also ein Duplikat der Wirklichkeit sein, oder begleiten, und sich so

³⁶ Ebd.

³⁷ Görling, Reinhold, *Szenen der Gewalt. Folter und Film von Rossellini bis Bigelow*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 200.

möglicherweise provokanter Formen bedienen um Denkanstöße vermitteln? Und wenn letzteres, auf welche Weise lassen sich ihre Qualitäten begreifen?

Aus Gründen der sprachlichen Vereinfachung wird lediglich die männliche Form verwendet, sie schließt die weibliche jedoch immer mit ein.

2. Das lustvolle Betrachten von Gewalt

Dieses Kapitel zielt darauf ab, die unterstellten psychoanalytisch motivierten Topoi Lust und Horror bezüglich Gewaltdarstellungen im Film als hinreichend zu untersuchen, die Bedeutung weitreichender anzusiedeln und feine Unterschiede in der Form anhand von einigen Filmbeispielen herauszufiltern. Die Arbeit ist kein Plädoyer für Gewalt im Film sondern begreift sich als Versuch dieser Form Genüge zu tun und zu ergründen, was die Bilder wollen oder auch können.

Laura Mulvey erklärt in „II. Lust am Schauen/Faszination der menschlichen Gestalt“, dass das Kino unter anderem das Vergnügen der Skopophilie anböte. Hierbei nimmt sie Bezug auf Freuds Ausführungen bezüglich der Lust am Schauen und des Vergnügens daran, angesehen zu werden. Die Skopophilie strebt mittels Objektivierung umgebender meist weiblicher Subjekte instinktiv nach voyeuristischer Befriedigung.³⁸ „*Im Extremfall kann das zur Perversion werden: bei zwanghaften Voyeuren oder Spannern, die einzig durch aktives, kontrollierendes Beobachten, durch Objektivierung des Anderen, sexuelle Befriedigung erlangen können.*“³⁹ Weiter schlussfolgert Mulvey, dass die Position des Filmzuschauers eindeutig identisch sei. Er unterdrücke seinen Exhibitionismus projiziere solch unterdrückten Wünsche auf den Schauspieler.⁴⁰

Nach Georges Bataille ist das Wesen des Menschen, ja sogar das Leben selbst exzessiv.⁴¹ Der Mensch ist als Mängelwesen dazu berufen sich zu verausgaben und zu verschwenden.⁴² Er ist von Natur aus gewaltsam, eine Tatsache, die ihn erschrickt und gleichzeitig fasziniert. Um dieser Gewaltsamkeit entgegenzuwirken, setzt der Mensch dem Tod und der Sexualität, den Pfeilern, zwischen welchen das Leben polarisiert⁴³, Verbote, „*um eine stabile und vernünftige Welt der Objekte zu schaffen*“⁴⁴. Die Verbote selbst sind allerdings nicht vernünftig⁴⁵, was dazu führt, dass der Mensch dazu neigt immer wieder

³⁸ Vgl. Bergmann, Franziska/Schössler, Franziska/Schreck, Bettina, *Gender Studies*, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 298.

³⁹ Bergmann, Franziska/Schössler, Franziska/Schreck, Bettina, *Gender Studies*, S. 298.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 299.

⁴¹ Vgl. Plumeyer, Florian, *Sadismus und Ästhetisierung. Folter als kultureller und filmischer Exzess im Gegenwartskino*, Stuttgart: ibidem-Verlag 2011, S. 27.

⁴² Vgl. ebd., S. 29-31., S.34.

⁴³ Vgl. ebd. S. 35.

⁴⁴ Ebd., S.35.

⁴⁵ Vgl., ebd., S.36.

seiner Natur Gesicht zu verleihen und seine Verausgabung sichtbar werden zu lassen. Diese Wahrheit tritt im Kinosaal, in seiner anonymen Konzeption, zu Tage. In diesem Rausch verliert sich der Zuschauer für einen Augenblick und „*erlebt dabei eine innere Erfahrung, die sich in einem Gefühl der Verbundenheit mit dem Kreislauf des Lebens äußert*“⁴⁶.

Plumeyer schlussfolgert ganz im Sinne Mulveys, „*dass der Film vor allem durch seinen optischen Rahmen besonders dazu geeignet ist, den Exzess bis zur inneren Erfahrung der Überschreitung zu dramatisieren*“⁴⁷. Die Identifikation seitens des Zuschauers mit dem Protagonisten ist unausweichlich. So erfreut sich der Zuschauer nicht nur an dem lustvollen Anblick der weiblichen Gestalt sondern gelangt durch die Identifikation mit dem Protagonisten, durch die Partizipation an seiner Macht, gleichzeitig auch in ihren Besitz.⁴⁸ Die Frau ist im klassisch narrativen Hollywoodkino jedoch nicht nur Bild und steht dem Mann als Träger des Blicks gegenüber sondern stellt zugleich eine Gefahr dar, die es zu unterdrücken, zu bestrafen gilt.⁴⁹ Final merkt Mulvey an, dass die Stärke im Falle einer Protagonistin eher vordergründig als real sei.⁵⁰

Um die Allgemeingültigkeit und Anwendbarkeit von Mulveys Ausführungen zu prüfen folgt eine Untersuchung des Machtgefälles in der Vergewaltigungsszene in Gaspar Noés Film *Irréversible* aus dem Jahr 2002.

2.1. *Irréversible*. Wiedergutmachung der Gewalt

Der beinahe nihilistische Film präsentiert sich von Beginn an herausfordernd. Der Titel zieht sich in Spiegelschrift durch das Bild, es folgen die vorangestellten Danksagungen, die Kamera schwingt scheinbar willkürlich durch den offenen Raum. Der Begriff der *Willkür* scheint von Beginn an entscheidend. Der Selektion der Bilder, so scheint es, ist keine bewusste Entscheidung vorangegangen. Das Umherwirbeln der Kamera und demnach des Sichtbaren steht der sich anschließenden Narrative gegenüber. Eine Kamera,

⁴⁶ Ebd., S. 106.

⁴⁷ Ebd., S.93.

⁴⁸ Vgl. Bergmann/Schössler/Schreck, 2012, S. 302-303.

⁴⁹ Vgl. Plumeyer 2011, S. 97.

⁵⁰ Vgl. Bergmann/Schössler/Schreck, 2012, S. 308.

die mehr verbirgt als zeigt und Fragmente offenbart, deren Zusammenhang, wenn es denn einen gibt, es zu erschließen gilt. Ein permanentes *Entgegenlaufen* von Zeit, Handlung, Raum und Körper hat sich Gaspar Noé in seinem zweiten Spielfilm zur Hauptaufgabe gemacht. Die Bilder polarisieren zwischen Orientierung und Desorientierung.

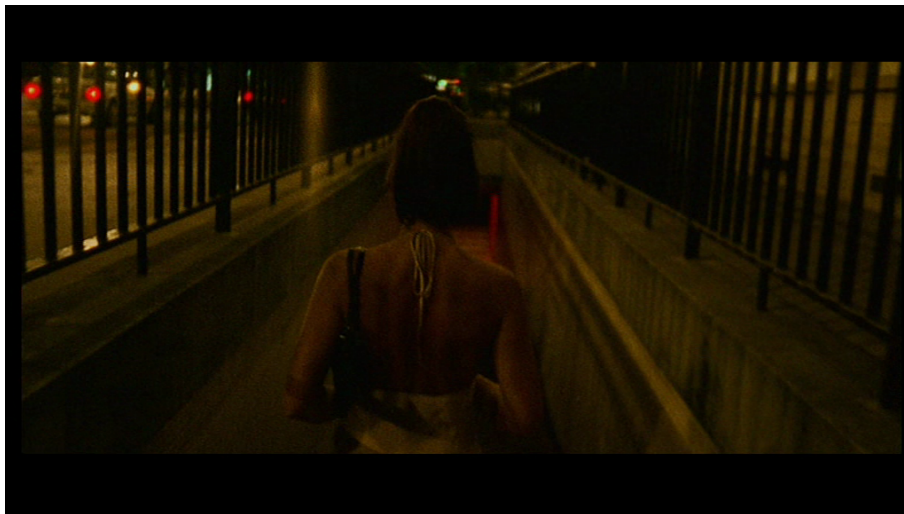
Es sollen zwei Szenen näher untersucht werden. Die erste Szene zeigt Marcus, welcher auf Rache sinnt und die zweite, die achronologisch gereihte Vergewaltigung von seiner Freundin Alex, welche es zu rächen gilt. Des Weiteren wird kurz auf den inhaltlichen Verlauf eingegangen, um aufzuzeigen, dass sich eine Bildersprache nicht direkt aus der Kameraarbeit ergeben muss, sondern sich die Gesinnung des Fälschers auch und in diesem Fall besonders aus der Gesamteinbettung ableiten lässt.

Zu Beginn des Films irrt Marcus durch einen Schwulenclub, der sich später als *das Rektum* entpuppt. Er ist auf der Suche nach einem Mann namens *El Tenia*⁵¹ (übers.: der Bandwurm). Im weiteren Verlauf stellt sich heraus, dass jener der Zuhälter ist, der Marcus' Freundin Alex auf brutale Art vergewaltigt und anschließend bis zur Bewusstlosigkeit geschlagen hat. Alex' Exfreund Pierre ist gewillt Marcus' Rage zu zügeln („*Hör auf, du bist kein Mensch mehr, du bist wie ein wildes Tier, aber Tiere rächen sich nicht, das geht schief.*“⁵²), doch blind vor Wut entflieht dieser seinen willentlich besänftigenden Worten und begibt sich zielstrebig in die verirrtten Gänge des Clubs auf der verzweifelten Suche nach dem Schänder seiner Freundin. Die kopulierenden Körper wollen noch nie etwas von *El Tenia* gehört haben und Marcus selbst wird Zielscheibe der lüsternen Übergriffe der sich gegenseitig befriedigenden Männer. Schließlich wird er niedergeschlagen und von einem der Männer, den er zuvor eindrücklich gefragt hatte, ob er *El Tenia* sei, anal vergewaltigt. Pierre kommt dazwischen und erschlägt den Fremden mit einem Feuerlöscher. Die Kamera dreht sich entsprechend zu Pierres Kraftaufwand. Zuerst umkreist sie den Kopf des Toten bei jedem Schlag, dann, sobald seine Schläge rhythmischer und entschlossen werden, hüpfte sie synchron zu diesen auf und ab. Das fahle Rotlicht bricht sich auf dem zertrümmerten Schädel. Das Publikum erfreut sich sichtlich an dem Gewaltexzess und feuert Pierre sogar an. Der Mann, den der Filmzuschauer im Nachhinein als *El Tenia* erkennen kann, lächelt zufrieden angesichts der folgenschweren Verwechslung.

⁵¹ *Irreversibel*, Regie: Gaspar Noé, DVD-Video, Alamode Film 2012, 15:14f.

⁵² *Irreversibel*, Noé, 15:23f.

Nach einem Streit mit ihrem Freund Marcus verlässt Alex alleine eine Party.⁵³ Auf Anraten einer Prostituierten soll sie durch die Unterführung gehen und den Weg über die Straße meiden. Die Kamera folgt Alex in den rot ausgeleuchteten Tunnel. Ihr weißes Kleid der Unschuld schwingt bei jedem ihrer Schritte mit, ihr Schatten haftet sich an die rechte Seite des Abgangs. Die Straßengeräusche geraten nach und nach in den Hintergrund und beim Eintreten in den ebenen Tunnel verstummen sie vollends. Sie ist nun ganz allein, der Schatten ihres unbesorgten Ichs hat sich vor dem Tunnel von ihr gelöst und wird fortan nicht mehr existieren, nur mehr als Erinnerung, als Idee an bessere Zeiten.



Irréversible 2012

Man hört und sieht das Flackern der Strahler, die den Tunnel rot ausleuchten. Der Protagonistin kommen zwei Passanten entgegen. Es handelt sich um ihren späteren Peiniger und eine Prostituierte, die von ihrem Begleiter geschlagen wird. Alex, die nicht weiß wie sie sich verhalten soll und unsicher in Abwehrhaltung geht, zweifelnd, ob sie Hilfe leisten oder das Weite suchen soll, bleibt neben dem Paar stehen. Dadurch gerät sie ins Visier des Zuhälters, der schnell von der anderen Frau ablässt und sich ihrer annimmt. Er bedroht sie mit einem Messer, zwingt sie in die Knie und vergewaltigt sie zwei Mal anal, ungeachtet ihrer Hilfeschreie, die ihn noch mehr zu erregen scheinen. Begleitet wird die Szene von einem erniedrigenden Monolog. Gedemütigt und ihrer selbst beraubt erstarrt sie weinend am Boden liegend und wird von ihrem Vergewaltiger geschlagen bis sie schließlich in Ohnmacht fällt.

⁵³ *Irreversibel*, Noé, 0:41f.

Der psychoanalytische Ansatz wird problematisch, bringt er doch Unklarheiten in die Opfer-Täter-Frage. Die unbestreitbar attraktive Alex, welche sich selbst durch ihr Outfit hochoerotisch inszeniert, hätte somit ihre Vergewaltigung selbst herbeigeführt⁵⁴ bzw. durch ihr Auftreten zumindest eine Teilschuld an dem Geschehnis. So wird Alex von dem Täter gefragt, wer ihr solche Kleider kaufe und ob ihr Mann schwul sei, da er sie so auf die Straße ließe.⁵⁵ Hier wird eine starke Hierarchie vorausgesetzt. Der Mann diktiert der Frau, was sie zu tragen hat. Diese Auslegung wird allerdings ad absurdum geführt, outet sich der Täter selbst als homosexuell und bekundet seine Freude an der Tat einzig und allein darin, eine ihm sozial höher gestellte Frau zu vergewaltigen.⁵⁶ (Er bezeichnet sie nach der vollbrachten Tat als *Bonzennutte*⁵⁷.)

So schreibt Julia Reifenberger unter Bezugnahme auf Angela Kochs Beitrag „Ir/réversible – die audiovisuelle Codierung von sexueller Gewalt im Film“, dass sich umso klarer ein Herrschaftsverhältnis ausdrücke, wenn Gewalt die Form sexueller Handlungen annehme. Filmische *Rape-Revenge-Erzählungen*, woran sich Noé orientiert, würden sich „vor dem Hintergrund des Weltentwurfes eines hierarchischen Geschlechterverhältnisses“⁵⁸ entfalten. Die Geschlechterrollen sind in Gaspar Noés Werk nicht als explizit männlich oder weiblich tradiert. Es gelingt eine Vermischung, die sich in jeder Szene unterschiedlich entschlüsselt. Es kommt während der Vergewaltigung zu einer Umkehrung der sozialen Hierarchie, nicht aber einer der Geschlechter, auch wenn Geschlechtlichkeit an sich stark thematisiert wird.

Das Motiv der Rache gerät im *Rape-Revenge-Film* in den Fokus. Die Wiederherstellung einer Gerechtigkeit nach einer Vergewaltigung erfolgt entweder durch eine weitere Vergewaltigung, diesmal aber des Täters durch das Opfer, oder aber durch die Ermordung des Täters. Die Rache wird entweder von Familienmitgliedern oder Freunden des Vergewaltigungsopfers ausgeführt oder aber, und diese Logik erfreut sich immer größerer Beliebtheit, vom Opfer selbst. Eine Strömung der Genderforschung schlussfolgert, dass die Entwicklung hin zu einer Aggressorin bedeutet sich „traditionell männlich konnotierte

⁵⁴ Vgl. Koch, Angela, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung. Überlegungen zum Film *Grbavica* – Esmas Geheimnis. 1. Inszenierung von sexueller Gewalt und Trauma“, *Folterbilder- und narrationen: Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hg. Bee, Julia/Göring, Reinhold/Kruse, Johannes/Muhleltner, Elke, Göttingen: V & R unipress 2013, S. 132.

⁵⁵ *Irreversibel*, Noé, 0:45f.

⁵⁶ *Irreversibel*, Noé, 0:47f.

⁵⁷ *Irreversibel*, Noé, 0:52f.

⁵⁸ Vgl. Reifenberger, Julia, *Girls with Guns. Rape & Revenge Movies: Radikalfeministische Ermächtigungsfantasie?*, Berlin: Bertz + Fischer GbR 2013, S. 10.

Eigenschaften der Gewaltbereitschaft angeeignet zu haben.“⁵⁹ Daher erscheint eine gewalttätige Frau als Abweichung. Der Fokus liegt hier auf der Handlung. Eine sich rächende Frau muss jedoch nicht ausschließlich als die sich Ermächtigende männlicher Eigenschaften verstanden werden. Die Rolle kann ebenso hinterfragen, warum Aggressionen oder der Hang zu Rache überhaupt männlich konnotiert sind. Der Ausbruch aus der Opferrolle wird demnach besonders bedeutsam, da die Frau sich nicht nur gegen ihren Peiniger zur Wehr setzt, sondern eben auch aus einer geschlechterbedingten Kategorisierung der Gesellschaft ausbricht. Einem Rächer unterstellen wir lediglich die Rache, welche die Wiederherstellung eines Machtverhältnisses zur Folge hat, doch einer Rächerin gleich die Auslotung einer ganzen Geschlechterhierarchie. Einen bestehenden Unterschied zwischen Mann und Frau zu negieren scheint ignorant, doch den Ursprung dieses Unterschieds zu ergründen zielführend.

Die Kamera in *Irréversible* bleibt keinem Stil treu. Mal tritt sie ganz hinter der Handlung zurück, manchmal scheut sie keine Präsenz. Bietet der Film auch keine Perspektive der Protagonisten während ihrer Vergewaltigung an, so entwickelt Noé doch eine starke Stellungnahme zu seinen Bildern. Hier zeigt sich, dass eine einzelne Szene nicht ausreichend das Verständnis für einen ganzen Film bedient. Die Bilder erlebt der Zuschauer während der unnachgiebigen Vergewaltigungsszene nicht aus der Opferperspektive. Die Körper treten in den Hintergrund, sie werden teilweise zum Repräsentanten, doch reicht ihre Bedeutsamkeit weit über den Moment des Fetischisierens hinaus. Der Verdacht liegt nahe, dass sogar eine Umkehrung dessen vorliegt, nämlich die Hervorbringung von Ekel durch die Objektivierung des Gegenübers, welche hier absolut ist.

Der Fokus liegt hier nicht auf dem Gefallen an der Bestrafung der Protagonistin, sondern auf der Unumkehrbarkeit von Schicksal. Auf einer nicht möglichen Wiedergutmachung, welche sich bereits in dasselbe eingeschrieben hat. Mit den Worten „*Soll ich dir was sagen: Die Zeit zerstört alles.*“⁶⁰, beginnt der aussichtslose Versuch das Unabwendbare zu vermeiden.

⁵⁹ Ebd., S. 11. und Vgl. Friedrich, Kathrin, *Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm*, Marburg: tectum 2008, S. 66-68.

⁶⁰ *Irréversible*, Noé, 0:05f.

Final erfährt der Zuschauer, dass Alex schwanger war.⁶¹ Ihre Freude darüber rundet die tiefgehende Dramatik ihres Schicksals ab. Der Zuschauer sieht sie am Ende des Films und am Anfang der Handlung in einem idyllischen Park liegen. Sie liest ein Buch und ist umgeben von spielenden Kindern. Ihr Glück scheint perfekt, ist ihr Pech doch schon besiegelt. Das Buch fand zu einem früheren (oder späteren) Zeitpunkt im Film bereits Erwähnung. Sie erzählt Marcus, dass sie ein Buch über das Schicksal lese, über die Vorherbestimmtheit und Unabwendbarkeit von Ereignissen. Das Publikum sieht kurz Fragmente aus Alex Traum aufflackern⁶², welche stark an den Tunnel erinnern, dem Ort ihres Missbrauchs. Beide näher betrachteten Szenen erscheinen in rötlichem Licht. Zum einen weil der Film teilweise im Rotlichtmilieu spielt aber auch um die Bilder gezielt zu arrangieren. *Rot* wird mit Blut assoziiert, was sowohl lebensspendend aber, falls es austritt, zerstörerische Folgen haben kann. Gleichzeitig verbinden wir die Farbe mit Leidenschaft, sei es Liebe oder leidenschaftlicher Hass, mit Aggressionen und Impulsivität. Die liquide Notwendigkeit erinnert uns zudem an unsere Verwundbarkeit. Austretendes Blut lässt auf eine Wunde rückschließen, eine Verletzung, die hier so einnehmend wird, dass Noé es als angemessen empfunden haben muss, den ganzen Raum in fahlem *Rot* erscheinen zu lassen. Die Verletzung wird in beiden Szenen total, daher überträgt sie sich auch auf den Umgebungsraum. Nicht nur die Zeit zerstört alles, sondern auch der Raum. Das *Rektum* erweist sich als labyrinthartiger Hades, in den Marcus in Rage hinabsteigt. Er stürmt förmlich die Lokalität, in der der Zuschauer keine Orientierung finden soll. Zu verworren und hektisch ist die Kameraführung um den Raum erschließen zu können. Marcus' Wahn und seine überschäumenden Rachegelüste werden übersetzt in die Verwirrung, die die Bildarbeit erzeugt. Im Unterführungstunnel, der zum Schauplatz von Alex' Vergewaltigung wird, verhält sich die Kamera hingegen ruhig. Trotz der achronologischen Erzählung gibt uns auch die Kameraarbeit Aufschluss über die eigentliche Reihung. Berichten uns die Bilder vom Leben des Liebespaares, die tatsächlich anfangs einzuordnen sind, so zeigen sich die Einstellungen ruhig und beobachtend. Wäre das Ende nicht zeitlich vorgeschaltet, könne man womöglich einen klassischen Spielfilm vermuten, der den Fokus auf die Handlung setzt und bei dem die Kamera auf ungewöhnliche Bewegungsformen verzichtet und vollkommen hinter dem *Plot* zurücktritt. In *Irréversible* aber durchdringt der Inhalt die Form. Nicht nur der Protagonist verliert die Kontrolle sondern eben auch die Bilder. Der Tunnel, an dessen Ende es nur Dunkelheit gibt und sich das Licht verweigert,

⁶¹ *Irreversibel*, Noé, 1:28f.

⁶² *Irreversibel*, Noé, 1:15f.

kann als Analogie zum Geburtskanal verstanden werden. Alex ist zu dem Zeitpunkt bereits schwanger und ihre seelische Zerstörung innerhalb des Tunnels geht mit der Tötung des Fötus in ihrem Bauch einher. Zudem ist *der Tunnel* ein bekanntes Element der Traumdeutung. Er bezeichnet das Unterbewusste mit dem wir nicht konfrontiert werden wollen. Zudem kann er klaustrophobische Zustände hervorrufen, denn er spielt mit der Angst eingeschlossen zu sein, nicht weglaufen zu können und in weiterer Folge lebendig begraben zu werden. Genau dies passiert in *Irréversible*: Alex' Menschsein wird ignoriert und sie in ihrer Differenz degradiert. Das Erlebnis wird sie für den Rest ihres Lebens verfolgen, ein Teil von ihr wird stets im Tunnel bleiben. Der Regisseur spielt aber auch mit der Vagheit der Traumdeutung. Wir träumen Bilder, deren Sinn erst erschlossen werden muss. Eine direkte Übertragung der Bilder ist nicht üblich und wendet sich von dem psychoanalytischen Ansatz ab, hin zum Spirituellen. Der Bruch mit dem Raum- und Zeitkontinuum entbehrt im klassischen *Rape-Revenge-Film* jeder Logik, denn Rache fußt auf einem Gefüge von Aktion und Reaktion. Noé kehrt diese Reaktionskette um und stürzt den Zuschauer in eine Verfassung der permanenten Desorientierung. Der Mord zu Beginn erscheint in seiner ganzen Brutalität. Die folgende Vergewaltigungsszene legitimiert den Akt zwar nicht, doch entschärft zumindest die Verurteilung der Gewalt. Doch die bittere Pointe, dass nicht der wahre Täter, sondern lediglich ein provokanter Umherstehender im Rachewahn ermordet wird, untermalt, dass sich Derartiges nicht wieder gut machen lässt. Zudem bricht die Verwechslung mit der etablierten Handlungslogik des Genres. Noé eröffnet einen Diskurs über Verzeihbarkeit, über die Wiederherstellung einer sozialen Balance, die zum Scheitern verurteilt scheint.

Zeit ist in *Irréversible* nicht nur zerstörerisch, weil sie unaufhaltsam auf Etwas zuläuft, sondern die achronologische Anordnung der erzählten Zeit zerstört zudem die dramaturgische Logik. In klassischen Filmen des Genres wird das übliche Prozedere verhandelt. Das Böse im Remake des Klassikers *The Last House on the Left*⁶³ kündigt sich zwar durch eine gewisse Mystik zu Beginn des Films an, doch generell wird das Bild einer glücklichen Familie entworfen. Das Unheil wirft jedoch schon seine Schatten voraus, die weiße Schrift steht im starken Kontrast zum schwarzen Untergrund und der schwache Lichtkegel verblasst schnell angesichts der Dunkelheit des Waldes. Die Klänge kündigen zudem eine Tragik auf der Handlungsebene an. Die 17 Jährige Schwimmerin Mary wird von einer Gruppe Krimineller verschleppt und von dem Anführer vergewaltigt. Sie kann

⁶³*The Last House on the Left*, Regie: Dennis Iliadis, DVD-Video, Universal Studios 2009.

entkommen, wird jedoch bei ihrer Flucht von einer Kugel verletzt. Sie flieht zu ihren Eltern, die, wie sich herausstellt, vorher den Peinigern ihrer Tochter Quartier im Gästehaus angeboten hatten. Um ihre geschwächte Tochter zu rächen töten die Eltern einen nach dem anderen. Die Handlungslogik ist für das Genre sehr typisch, jedoch zeichnet sich der Film besonders durch die Isoliertheit des Geschehens aus. Das Ferienhaus steht einsam im Wald, das Auto ist fort und ein Unwetter trübt die Sicht. Das Gewitter bestimmt den Raum. Die tiefschwarze Nacht intensiviert das Geschehen, das Wirken der Blitze ermöglicht nur kurze Momente des Aufleuchtens der Umgebung. Das, was das Licht preisgibt, verbirgt es zugleich wieder. Damit sind Schockmomente einfach umzusetzen. Gleichzeitig drückt sich das Unheil, das die Familie bereits ereilt hat, in Wetterleuchten und Donner aus. Die Stimmung des Films wird dadurch total und behauptet eine allgemeingültige. Der Hass und die Angst der Eltern bestimmen das neue Weltbild. Gleichzeitig ist es ihnen möglich im Dunkeln der Nacht über sich selbst hinaus zu wachsen und ihr verbliebenes Kind zu beschützen. Das Faktum, dass Mary ein Jahr zuvor ihren Bruder verloren hat, verstärkt die Nachvollziehbarkeit der Legitimation des Mordens. Zudem erleichtert es dem Zuschauer über seine Vernunft hinwegzusehen und Genugtuung über die Selbstjustiz der Eltern zu empfinden. Er könnte sagen: Sie hatten schließlich keine andere Wahl. Die Entschlossenheit von Marys Eltern wächst stetig. Dieser Prozess erfolgt parallel zu der Abwendung des Zusehers von der Vernunft. Der erste der Täter kommt zu ihnen ins Haus um sich ein Bier zu holen. Durch die Bewegung auf sie zu und das Eindringen in das Haus, wo sich auch Mary befindet, wird ein Handeln unausweichlich. Der Prozess des Tötens hält lange an, was auf die anfängliche Unentschlossenheit zurückzuführen ist. Daraufhin jedoch gehen die Eltern zusammen zum Gästehaus, sie ergreifen folglich die Initiative. Den Mord an dem Vergewaltiger Marys gestaltet der Vater besonders grausam. Als der Täter bewusstlos auf dem Boden liegt macht er ihn bewegungsunfähig, wartet bis er aufwacht und lässt seinen Kopf schließlich in der Mikrowelle explodieren. In der Grausamkeit der Szene äußert sich die Genugtuung des Vaters darüber den Vergewaltiger seiner Tochter leiden zu sehen. Diese natürliche Sehnsucht den Schmerz eines geliebten Menschen zu vergelten wird im *Rape-Revenge-Film* umgesetzt. Die Filme zeigen stets eine in sich abgeschlossene Handlung. Die Vergewaltigung zeigt sich nicht in Flashbacks, sondern findet zu Beginn des Films statt. Sie ereignet sich erst noch, um das kathartische Erleben angesichts des Rachevollzugs zu steigern.

Noé allerdings entzieht dem Genre seine Logik. Zum einen, weil der Prozess der Vergeltung keine Wiedergutmachung hervorbringt, denn das Opfer bleibt vergewaltigt. Zum anderen, weil eine Gewissheit über Täterschaft selten existiert und das Genre eine Sicherheit suggeriert, die es so nur im Film geben kann.

3. Szenen der Gewalt als kontroverses Produkt

Jede Ausgeburt hat ihre Begründung. Ein Produkt, ein Gedanke, eine Erscheinung findet seine Berechtigung in seiner Existenz, ist es doch schon da. Das heißt das alleinige Dasein lässt auf Motivationen rückschließen, die zuvor ein solches herbeisehnten. Missfällt ein kontroverses Produkt ist demnach nicht dasselbe abzulehnen, sondern gilt es, die Entstehungsmotivation zu hinterfragen. Wenige Darstellungen schaffen es, derartigen Diskussionsstoff zu liefern, mit Schmerzgrenzen zu spielen und die Haltung des Zuschauers zu materialisieren, wie Szenen der Gewalt. Gewaltdarstellungen, so heißt es, bewegen den Zuschauer zur Standpunkteinnahme und vermögen es in ihm einen moralischen oder ethischen Konflikt auszulösen. Das Publikum erwacht aus seiner bequemen Regression, es wird bewegt und eingenommen. Das Maß der körperlicheren Annäherung im Filmbild, die Fixierung des Opfers und die körperliche Unterwerfung desselben führen zur Bannung des Zuschauers.

Der Direktor der Viennale Hans Hurch äußerte am 5. November 2014, dass es die Aufgabe des Regisseurs sei, oder es vielmehr in seiner Kunst liege, Gewalt auf moralisch vertretbare Weise darzustellen.⁶⁴ Da der Körper kein durchlässiges Medium sei, müsse man sich im Kino vor Bildern mit „*fragwürdiger Brutalität*“⁶⁵ schützen. Diese Aussage bezieht sich primär auf den Inhalt. Was als moralisch vertretbar gilt bleibt allerdings offen. Wenn diese Bilder uns etwas sagen wollen und auch können, gliche ein bewusstes Fernhalten von anderen Zugängen zu Bildern dann nicht einer moralisch nicht vertretbaren Zensur? Hurchs Aussage ist das Echo der konservativen Auffassung, dass eine Reflexion von Gewalt in Bildern wiederum Gewalt im Zuschauer erzeuge.⁶⁶ Damit schließt er sich Michael Haneke an, der mit seinem Film *Funny Games* ein Pamphlet erzeugte, in dem der Zuschauer als sadistischer Voyeur verurteilt wird.

⁶⁴ <http://derstandard.at/2000007750653/Viennale-BlogFrequently-asked-questions>, 08.11.14.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. Stiglegger, Marcus, *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*, Berlin: Bertz + Fischer GbR 2010, S. 17.

3.1. Zuschauerreflektionen in Michael Hanekes *Funny Games U.S.*

Die anfängliche klassische Musik wird von non-diegetischem Heavy Metal zerrissen. Die glückliche us-amerikanische Familie weiß nicht, was ihr bevorsteht. Der Zuschauer jedoch gewinnt gleich eine Ahnung. So wird er langsam, ob er will oder nicht, zum Komplizen des Filmemachers gemacht. Einem Filmemacher allerdings, der Haneke selbst nicht sein will. Der Film ist vielmehr eine Abrechnung mit einem narrativen Konzept, welches der Regisseur stark verurteilt.⁶⁷ Auch die blutrote Schrift verheißt nichts Gutes. Die liebevolle Familie, bestehend aus George und Ann Farber, ihrem Sohn Georgie und Hund Lucky, die begleitet von metallischen Klängen von John Zorn und der Neugierde des Zuschauers auf das, was da kommen mag, direkt in ihr Verderben fährt. Kurz darauf erblickt das Ehepaar aus der Ferne die späteren Peiniger der kleinen Familie. Das distanzierte Verhalten ihrer Bekannten findet seine Auflösung in dem Schicksal der Protagonisten. Man darf vermuten, dass sie sich nahtlos in die Riege der Opfer einreihen.⁶⁸

Im Folgenden wird untersucht, wie der Film arbeitet um den Zuschauer zum Komplizen der Folterer zu degradieren, um ihm eben dies nachher vorzuwerfen.

Der Nachbar Fred folgt Anns Bitte, dabei behilflich zu sein, das Boot zu Wasser zu lassen. Kurz darauf findet er sich auf dem Anwesen der Farbers gemeinsam mit dem vermeintlichen Sohn eines Kollegen namens Paul. Freds Verhalten, Pauls Präsenz und Luckys Gebell kreieren ein Unwohlsein und Misstrauen. Etwas, was sich noch nicht benennen lässt, scheint Gestalt anzunehmen und sich im Plot zu etablieren. Das Herstellen von Misstrauen ist ein häufig angewandter Mechanismus, um Spannung zu erzeugen. Hier allerdings scheint es nicht nur dem Zwecke zu dienen, sondern auch den Zuseher in eine bestimmte Rolle zu zwingen. Die Kamera positioniert sich stets auf der Achse der Täter oder hält sich anfangs im Verborgenen⁶⁹, als würde auch der Zuseher auf etwas lauern und den richtigen Moment abwarten, um zuzuschlagen. Eine weitere, Misstrauen schürende Szene folgt zeitnah in der Küche des Ferienhauses. Der vierte der morgendlich Gesichteten klopft an, um vier Eier für die Nachbarin, Freds Frau, zu erbetteln. Auf die Frage Anns hin,

⁶⁷ Vgl. Scheiber, Roman, *Spiel, Satz und Unentschieden*, <http://www.ray-magazin.at/magazin/2008/06/funny-games-us-spiel-satz-und-unentschieden>, 11.11.14.

⁶⁸ Der Beweis erfolgt in 0:56:30f, Georgie entkommt und flüchtet ins Nachbarhaus und findet dort einen weiteren Toten vor.

⁶⁹ *Funny Games U.S.*, Regie: Michael Haneke, DVD-Video, Warner Home Video 2007, 0:08:36f.

was Eve denn koche, folgt eine unangenehme Stille. Das Gespräch stockt immerzu. Nachdem der ungebetene Gast namens Peter (die Namen wechseln beliebig, ob Beavis und Butthead oder Tom und Jerry, im weiteren Verlauf finden die Namen Peter und Paul Verwendung um Irritationen zu vermeiden) die vier Eier im Flur hat fallen lassen, besteht er auf weitere. Während Ann, deren Ton merklich strenger wird, weitere vier anrichtet, stößt Peter ihr Mobiltelefon in das Waschbecken. Er entschuldigt sich und Ann bittet ihn streng hinaus. Doch die Situation wird immer unangenehmer. Luckys Gebell veranlasst Ann in den Flur zu gehen, wo sie dort Peter und Paul vorfindet, die das Haus bereits ungefragt betreten haben. Während die zwei in ihrem Auftreten immer fordernder werden, verstummt Lucky winselnd im Hintergrund. Der Klang des dumpfen Schlags lässt ahnen, dass Paul mit dem vorerst geliehenen Golfschläger den Hund getötet hat. Dies ist der Moment an dem sich das Misstrauen bestätigt.

Als Peter und Paul erneut erscheinen um die letzten vier der zwölf Eier zu holen, flüchtet Ann aus dem Raum und George bittet die zwei eindringlich das Haus zu verlassen, da die Situation auch ihm allmählich suspekt wird. Die Aufdringlichkeit der zwei ungeliebten Gäste verärgert George und er begreift das Spiel, das schon längst begonnen hat, viel zu spät. Die Kamera befindet sich hinter George, unterhalb seiner Augenhöhe, sie blickt direkt in die Gesichter der zwei Gegenspieler.⁷⁰



Funny Games U.S. 2007

Im Folgenden positioniert sich die Kamera hinter den Tätern, die ihre freudigen Spiele mit der Familie verfolgen. Die unterstellte Komplizenschaft von Täter und Publikum wird

⁷⁰ *Funny Games U.S.*, Haneke, 0:25:05f.

besonders durch die Auflösung der vierten Wand⁷¹ deutlich. Paul wendet den Kopf und lächelt verstohlen ins Publikum.

Demnach, so affirmiert der Film, kann der Zuschauer gar nicht anders, als sich mit dem diegetischen Täter zu identifizieren, sich ihm nahe zu fühlen und zu seinem Komplizen zu werden. Genau dies wird hier als richtig und allgemeingültig vorausgesetzt: Durch die Souveränität des Folterers fühlt sich auch das Publikum erhaben und sicher im abgedunkelten Versteck des Zuschauerraums. Haneke erzeugt eine *aufdringliche Vertrautheit*, die allerdings so in dem angeklagten Genre nicht zu finden ist.

„Ich mache den Zuschauer erst zum Komplizen der Täter und werfe ihm das dann vor, damit er fühlt, wie manipulierbar er ist, aus welchem bezahlten Selbstbetrug er sein voyeuristisches Vergnügen zieht.“⁷²

Haneke forciert durch die Aufhebung der vierten Wand ein Zuschauerbild, dessen Allgemeingültigkeit sich so nicht behaupten lässt. Man ist nicht Sympathisant von Folterer oder Vergewaltiger, man ist nicht Sittenloser oder libidinöses Opfer aufgrund der Konsumation von Bildern, die nicht durch eine „ethisch wertvolle Kameraführung“ erzeugt wurden oder Szenen der Gewalt darstellen. Die Aufhebung der vierten Wand impliziert, dass der Zuseher gar nicht anders kann, doch das Motiv wird hier zum Grund erhoben. Es handelt sich bei *Funny Games* nicht um einen Genrefilm, sondern um einen Anti-Genrefilm. Er spricht sich gegen ein ganzes Genre aus und versucht es mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Doch die angewandten Techniken sind dem attackierten Genre nicht unabdingbar eigen.

Auf die Frage des Vaters hin, warum sie so etwas täten⁷³, entwickelt Paul Modelle von Menschen, denen man generell unterstellt, Gefallen an der Folterung anderer zu finden. Durch die extreme Typisierung allerdings drängt sich der Verdacht auf, dass keines der Vorschläge der Wahrheit entspricht. Insgesamt stellt Paul vier Modelle vor, ein fünftes ergibt sich aus einem sich anschließenden Gespräch mit Peter.

Der erste Stereotyp bezeichnet *das eingenommene Kind*. Peters Vater hätte sich scheiden lassen, als er noch ganz klein gewesen sei. Der wiederum widerspricht unter Tränen und äußert, dass es vielmehr seine Mutter gewesen sei, die sich hätte scheiden lassen, weil sie

⁷¹ Ebd., 0:29:45.

⁷² Grabner, Franz, „Der Name der Erbsünde ist Verdrängung. Ein Gespräch mit Michael Haneke“, *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Hg. Wessely/Christian, Larcher/Gerhard, Grabner/Franz, Marburg: Schüren 2005, S. 16.

⁷³ *Funny Games U.S.*, Haneke, 0:37:32f.

ihn ganz für sich alleine haben wollte. Der widersprüchliche Entwurf zeigt nicht nur die Lüge auf, sondern auch die Reichhaltigkeit an vermeintlichen Rechtfertigungen für derartige Gewaltbereitschaft und subtile Aggression. Dieser Angriff kann direkt als Kritik am Zuschauer gedeutet werden, der sich hinter seinen selbstgefälligen Ausflüchten versteckt. Wenn George Paul und Peter fragt, warum sie so etwas täten, fragt er indirekt auch die Zuschauer, warum sie sich so etwas anschauen.

Der zweite Stereotyp bezeichnet *das vernachlässigte Kind*. Paul berichtet, dass Peter aus der Unterschicht stamme, absolut unterprivilegiert sei, fünf Geschwister habe, die wiederum alle drogenabhängig seien. Sein Vater sei Alkoholiker und zu seiner Mutter pflege er sexuellen Kontakt. Die Schilderung bedient ein weiteres Bild, in dem ein jeder Nachsicht hätte mit einem Gewaltverbrecher aus solch einem Umfeld. Es würde eine Tat zwar nicht entschuldigen, aber doch zumindest erklären.

Auf Georges Bitte hin das Gerede zu beenden⁷⁴ fragt ihn Paul, welche Erklärung er denn gerne hätte und welche Geschichte ihn befriedigen würde. Dabei positioniert sich die Kamera direkt vor seinem Gesicht, um die Blickrichtung der sprechenden Person hervorzuheben. Paul spricht nicht mehr nur zu George, sondern auch direkt mit dem Publikum. Er motiviert die Frage im Zuschauerraum, welche Geschichte eine Legitimation für die Situation liefern könne. Dies untermauert zudem den Voyeurismus des Zusehers, denn er giert danach das größtmögliche Leid zu erfahren, um mit dem Film seinen Frieden zu finden, doch dieser Gefallen wird ihm nicht getan. Paul erklärt, dass keine der Geschichten wahr sei. Somit wird das Publikum erneut sich selbst vorgeführt. Zudem bedient die Sprache der Folterer das Stereotyp von Gutbürgerlichkeit. Der gepflegte Ausdruck spielt auf die Selbstgerechtigkeit, zu verstehen als sich selbst am rechtesten zu sein, des Publikums an.

Das dritte Stereotyp bezeichnet *den reichen gelangweilten Jugendlichen*. Peter sei verwöhnt, Überdruß und Weltekel nagten an ihm und er trage schwer mit der Sinnlosigkeit der Existenz.⁷⁵ Ein weiteres Erklärungsmodell der Gesellschaft findet hier Erwähnung, es betrifft die Ausgeburd der Wohlstandsgesellschaft.

⁷⁴ *Funny Games U.S.*, Haneke, 0:39f.

⁷⁵ *Funny Games U.S.*, Haneke, 0:19f.

Als Peter sich hungrig in die Küche verabschiedet folgt die Schilderung des vierten Stereotyps: *Der Drogensüchtige, der Geld für seinen Stoff braucht*. Daher hielte er reiche Familien in ihren Ferienhäusern gefangen, um sie auszurauben.

Das fünfte Modell ergibt sich erst im weiteren Verlauf. Peter erzählt, er müsse im Herbst seine Abschlussprüfung wiederholen, sodass er aufs College gehen und Wirtschaftsrecht studieren könne.⁷⁶ Er berichtet von einem ganz „gewöhnlichen“ Lebensentwurf. Er sei einfach nur ein ganz normaler Junge, der außergewöhnliche Hobbys habe. Ob diese Geschichte wahr ist, erfährt das Publikum nicht.

Ann fragt, warum ihre Gegenspieler sie nicht einfach töten würden. Peter merkt verächtlich an, dass sie niemals den Unterhaltungswert unterschätzen dürfe.⁷⁷ Ganz so als hätte sie den tatsächlichen Sinn des Spiels, falls es denn einen gibt, noch nicht verstanden. Diese Aussage ist erneut direkt an das Publikum gerichtet, man sieht lediglich Anns Hinterkopf stark verschwommen im unteren linken Bildrand. Peters Silhouette hingegen ist scharf und wird aus der Halbnahen betrachtet. Er spricht von oben herab. Dadurch wird der Zynismus seines Kommentars noch verstärkt. Durch die Schilderung der vielen Lebensentwürfe wird jeglicher Sinn von Folter negiert. Sie diene nur reinem Selbstzweck und der Unterhaltung der Zuseher auf Kosten der Moral.



Funny Games U.S. 2007

Wenn die direkte Rede der Folterer an das Publikum adressiert ist, so sehen wir die Situation nicht mit den Augen des Opfers, sondern befinden uns stets neben ihm. Wir werden zum Mitspieler gemacht, ob wir wollen oder nicht. Durch das Durchbrechen der

⁷⁶ *Funny Games U.S.*, Haneke, 0:52f.

⁷⁷ *Funny Games U.S.*, Haneke, 0:52f.

vierten Wand wird eine weitere direkte Provokation des Zusehers erzeugt. Das Publikum soll in die Position der Täter manövriert werden. Wie oben bereits diskutiert erklärt Haneke, dass er dem Zuschauer die Komplizenschaft zum Täter vorwerfe. Dem geht der Prozess einer Überführung, einer Entlarvung direkt voraus, woraus ein gewisses *Unbehagen* auf Seiten des Zusehers entsteht. Dieses *Unwohlsein* muss jedoch nicht Produkt der Überführung sein, sondern kann auch aus der aufgezwungenen Identifikation resultieren. Dieses *Unbehagen* wird im weiteren Verlauf direkt thematisiert: „*Es ist für mich genauso unangenehm wie für Sie.*“, sagt Peter, nachdem Ann ihn unter Tränen gebeten hat die ganze Tortur zu beenden. Wieder sieht sich das Publikum auf Peters Seite platziert, Anns Augen heften an Peters Gesicht, dessen Höhe fast ident ist mit dem Kinoraum. Peters Tonfall ist gelangweilt. Die Willkür, die Überflüssigkeit der Folter beweist hier eine Nutzlosigkeit solcher Darstellungen.

Insgesamt lassen sich drei direkte Durchbrechungen der vierten Wand verzeichnen. Pauls Lächeln in Richtung des Publikums⁷⁸ fand bereits Erwähnung. Die zweite Auflösung erfolgt ein wenig später, nachdem sich alle Protagonisten im Wohnzimmer einfinden und das Hierarchiegefälle geklärt ist. Die Familie ist sich über ihre missliche Lage bewusst geworden und Peter und Paul haben ihre Souveränität erklärt. Sie wollen eine zerstörerische Wette abschließen. Sie besagt, dass die Familie am nächsten Morgen um neun Uhr ausgelöscht sein werde. Daraufhin wird das Publikum befragt, ob es denn glaube, dass die drei eine Chance hätten und auf welche Partei es setzen wolle.⁷⁹ Die Frage: „*Sie sind doch auf ihrer Seite?*“ fordert die Zuschauer auf, Stellung zu beziehen und sich für eine „Seite“ zu entscheiden. Diese Entscheidung nimmt Haneke allerdings vorweg, da er die Identifikation des Zusehers mit den Tätern erzwingt. Antwortet man jedoch auf die Frage mit den Worten: „Nein, ich bin auf der Seite der Opfer.“, so entsteht durch die Führung des Blicks beim Zuschauer nur mehr ein größeres Unbehagen.

Die dritte Auflösung der vierten Wand erfolgt ganz am Ende des Films, als der Zuschauer Paul ins Haus der neuen Opfer folgt.⁸⁰ In der erneuten Bitte um die Eier manifestiert sich die Lächerlichkeit des exploitativen Moments, worauf Peter direkten Bezug nimmt.⁸¹ All das sei es doch nicht Wert für ein paar Eier. Die Verletzbarkeit des Ausgebeuteten wird übersetzt in die Zerbrechlichkeit eines rohen Eis. Der Film hinterfragt so seine eigene

⁷⁸ *Funny Games U.S.*, Haneke, 0:29f.

⁷⁹ *Funny Games U.S.*, Haneke, 0:41f.

⁸⁰ *Funny Games U.S.*, Haneke, 1:42f.

⁸¹ *Funny Games U.S.*, Haneke, 0:53f.

Legitimation und damit die Existenzberechtigung exploitativer Szenarien. Die ganzen Tortur sei sinnbefreit und daher ohne Wert.

Hanekes Kritik wird besonders deutlich, als Ann ihren Gegenspieler Peter erschießt und Paul verzweifelt nach der Fernbedienung sucht.⁸² Nachdem er sie gefunden, hat spult er die Handlung zurück. Erneut wird dem Zuschauer Pauls Handlung aufgezwungen. Er, sowohl Paul als auch der Zuseher, blickt auf seine Hände hinab und bedient hektisch die Fernbedienung. Paul läuft aufgeregt im Wohnzimmer umher, schlägt Ann nieder, die auf der Couch zusammenfällt, erneut lacht er mit den Blutspritzern im Gesicht, die sich auf wundersame Weise lösen und Peter erwacht von den Toten. Wenn alles keine Konsequenzen hat und alles nur ein Spiel ist, dann drängt sich die Sinnfrage auf. Wenn der Souverän Zeit und Raum überwinden kann und sogar Tote wiederbeleben kann, so unterliegt doch die Folter wahrhaftig nur der Willkür und Laune des grausamen Unterwerfenden. Ein cineastisches Wunder spielt hier die eigene Natur gegen sich aus und macht sie sich zum Vorwurf.

Nachdem Paul und Peter die gefesselte Ann ins Wasser gestoßen und somit die ganze Familie ausgelöscht haben, diskutieren sie auf dem Segelboot über den Unterschied zwischen Realität und Fiktion und die Kommunikationsschwierigkeiten zwischen dem Materie- und dem Antimaterieuniversum. Die Gefahr des Missbrauchs aufgrund von Missverständnissen ist demnach gegeben und wird durch die Diskussion aufgezeigt. Dem Film wird eine Verantwortung zugesprochen, der er sich nicht entziehen sollte, da Realität und Fiktion einander unweigerlich bedingen. Paul fragt, ob Fiktion nicht real sei, da man sie schließlich im Film sähe. Aufgrund dessen sei sie so real wie die Realität.⁸³ Was aber, wenn keine Fernbedienung zur Hand ist? Was, wenn man die Konsequenzen des Geschehens tragen müsste und nicht alles abwendbar bleibt? Dadurch verliert der Zuschauer sein Gesicht vor sich selbst, da er verantwortungslos Gewalt konsumiert. Ungeachtet dessen, was er verliert, letzteres tut er in jedem Fall. Ob er sich entschließt, sich dem Film zu entziehen oder ihn bis zum Ende anzusehen, ihm wird lediglich die Illusion einer freien Entscheidung angeboten.⁸⁴ Genau darin liegt der Unterschied: Wird das Publikum nicht bedrängt, hat es immer die Wahl. Die kritische Standpunkteinnahme

⁸² *Funny Games U.S.*, Haneke, 1:35f.

⁸³ *Funny Games U.S.*, Haneke, 1:41f.

⁸⁴ Vgl. Schimmel, Nina, „Funny Games. Ein Spiel ohne Grenzen“, *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*, Bielefeld: transcript Verlag 2013, S. 423-434, hier S. 433.

aufgrund eines suggestiven Zwangs ist nicht repräsentativ für die Art solcher Filme, die Haneke anklagt.

1997 feierte die österreichische Version von *Funny Games* in Cannes Premiere. Viele Zuschauer verließen vorzeitig den Saal. Haneke Erklärung dafür war, dass sie den Film scheinbar nicht nötig gehabt hätten.⁸⁵ Dies lässt sich zumindest auf zweierlei Weise verstehen. Entweder man entziehe sich dem Ganzen bewusst, da man die Selbstkonfrontation nicht aushalte oder aber man sei bereits „geheilt“ und bräuchte keinen weiteren metareflexiven Diskurs. Man würde keine Freude empfinden an Bildern der Folter, daher müsse man den Film nicht konsumieren, um zu verstehen, dass Gewalt nicht zum Konsumgut werden sollte.

⁸⁵ Vgl. Scheiber, Roman, *Spiel, Satz und Unentschieden*, <http://www.ray-magazin.at/magazin/2008/06/funny-games-us-spiel-satz-und-unentschieden>, 13.11.14.

4. Macht und Sexualität

Ludger Schwarte weitet in seinem Essay *Auszug aus dem Lager* den Lagerbegriff aus und entwickelt eine dynamische Raumtheorie. Dabei bezieht er sich auf Theorien Michel Foucaults, Hannah Arendts und Giorgio Agambens. Er stellt zunächst die Frage ab wann man von einem Lager sprechen könne und welche Funktionsprinzipien ein solches bestimmen. Nach Hannah Arendt sei das Lager Paradigma des modernen politischen Raums.⁸⁶

„Das Lager ist ein serialisierter Schnittpunkt von Architektur und Polizei, von Recht und Politik, von Kunst und Biologie, an dem die Strategien des Produzierens, Konservierens, Ausstellens und Verwaltens ineinandergreifen, um das Provisorische einzugrenzen und zu verstetigen, das Einzelne sicherzustellen und die Ausnahme zu normalisieren. [...], und doch richten sie sich nicht nach einer kosmischen Zeit, sondern eher an den Intervallen der Arbeit aus: Sie vollziehen am Menschen die typisch moderne Einordnung des Politischen in die Gesetze des Herstellens und Wirtschaftens, die im Diskurs der politischen Ökonomie ausgeprägt werden.“⁸⁷

Die Arbeitsprozesse im Lager bringen jedoch keine Produkte hervor wie wir die Kraft des Humanskapitals normalerweise deuten würden, sondern die Arbeit kommt einer ziellosen Zeitvernichtung gleich.⁸⁸ Der Kraftaufwand dient reinem Selbstzweck, somit wird die Existenz der Lagerinsassen vegetativ.

Das Lager wirkt weit über seine Stacheldrähte hinaus. Gewalt und Terror des Lagers prägen die kollektive Psyche auch außerhalb des Lagerraums. Sie sind Symbole des willkürlichen Staatsterrors und treten so die Nachfolge der Guillotine an.⁸⁹ *„Lager sind Maschinen zur Verbreitung der Angst vor (sozialer) Vernichtung.“⁹⁰*

⁸⁶ Vgl. Schwarte, Ludger, *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas*, Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 162.

⁸⁷ Ebd., S. 163-164.

⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹ Vgl. ebd, S. 169.

⁹⁰ Ebd., S. 169.

4.1. Körper und Faschismus in *Salò oder Die 120 Tage von Sodom*

Pasolinis letzter Film aus dem Jahre 1975 ist die filmische Adaption des Buches *Die 120 Tage von Sodom* des Marquis de Sade aus dem 18. Jahrhundert. Pasolini exportiert die Handlung in den italienischen Faschismus der Jahre 1944 bis 1945 nach Salò, einer Region am Gardasee unter deutscher Okkupation, und adaptiert zudem „Lagerzustände“, die stark an jene in den Konzentrationslagern des NS-Regimes erinnern. Der Film gliedert sich in vier Kapitel. Die *Vorhölle* wird mit dem Satz „*Alles was maßlos ist, ist gut.*“⁹¹ eingeleitet und beginnt mit der Aufspürung und Gefangennahme junger Menschen, die ihrer vertrauten Umgebung enteignet werden. Die Isolation beginnt. Es folgt die Selektion, deren Kriterien sich auf körperliche Merkmale beschränkt. Alle Gefangenen haben sich in Reihen aufzustellen und sich den Blicken der späteren Peiniger auszusetzen. Sich jemanden „genauer ansehen“ bedeutet nicht, ihn kennen zu lernen, sich mit ihm oder ihr auseinanderzusetzen, sondern impliziert die Aufforderung das Hemd hochzuziehen und Nacktheit zu offenbaren. Daraufhin vergeben die vier Protagonisten, Fürst Blangis, der Bischof, Präsident Durcet und Seine Exzellenz Curval, ihre Stimmen an ihre Favoriten und brechen zu weiteren Gefangenen auf, um ihre Auswahl zu vervollständigen. Begleitet von vier Damen, denen die Rolle von Spielleiterinnen zukommt, erklären die vier Herren den Gefangenen die Regeln des Schlosses. Sie sind jeder Freiheit beraubt, abseits jeder Legalität, tot für die Welt außerhalb, einer Kleiderordnung verpflichtet und haben sich jeden Morgen um sechs Uhr im Orgiensaal einzufinden, um sich die sinnanregenden Geschichten der Damen anzuhören. Sie sind hilflose Kreaturen, bestimmt zum Vergnügen der Herrschaften.⁹² Ungehorsam hat die sofortige Exekution zur Folge.

Durch das Regelwerk erklärt Pasolini den Schauplatz des Geschehens zu einem „Lager“. Hannah Arendt beschreibt die Lager nicht nur als Stätte brutaler Verbrechen, sondern auch als „*Höhlen des Vergessens*“⁹³. Das Vergessen geschieht auf zweierlei Arten.

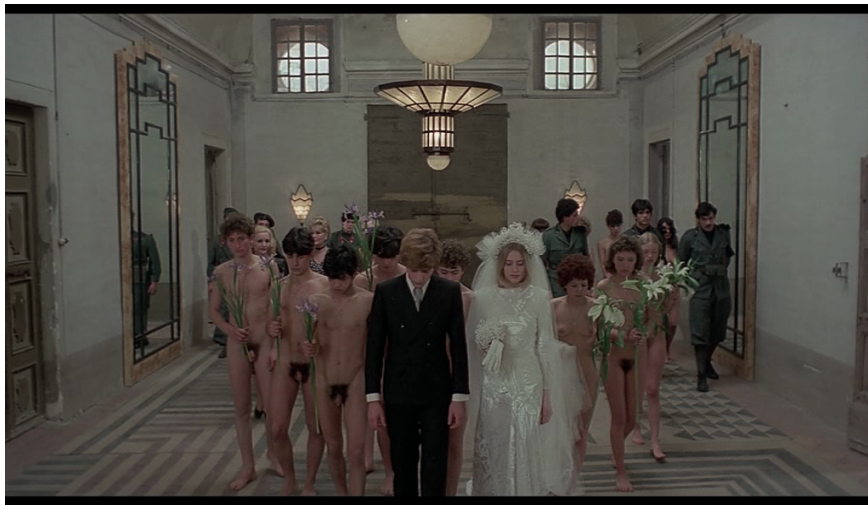
⁹¹ *Salò oder Die 120 Tage von Sodom*, Regie: Pasolini, Pier Paolo, DVD-Video, EuroVideo Medien GmbH 2014, 0:04f.; (Orig. *Salò oder die 120 Tage von Sodom*, Italien 1975).

⁹² *Salò oder Die 120 Tage von Sodom*, Pasolini, 0:18f.

⁹³ Vgl. Schwarte, Ludger, *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas*, Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 171.

„Mit diesem Ausdruck weist sie darauf hin, daß im Lager vor allem ein doppeltes Vergessen tötet: das willkürliche, anonymisierende, spurlose Verschwinden im Lager, die bürokratische Liquidation bei lebendigem Leibe in einer Welt jenseits aller Lebenswelten einerseits und andererseits ein Vergessen durch die Außenwelt, dem bald ein Vergessen der Außenwelt durch den Lagerinsassen entspricht. [...] Der Anonymität der Opfer entspricht der Sinnlosigkeit der Entscheidung, deren Zweck darin besteht, ‚aller Beweisbarkeit den Boden zu entziehen und dadurch die Herrschaft total werden zu lassen‘.“⁹⁴

Die Auswahl der Insassen ist willkürlich, jeder kann jederzeit in sie hineinstolpern. Das Regelwerk zielt auf die absolute Isolation des Menschen ab, ganz so, wie es die vier Herren erläutern. Durch die Abgeschlossenheit entwickelt sich eine Parallelwelt, der eine strenge Hierarchie inhärent ist. So leitet der Film über in den *Höllenkreis der Manien*. Die Damen beginnen ihre Geschichten zu erzählen, die stets von einer sexuellen Erfahrung handeln, für die sie bezahlt wurden. Der faschistische Raum für eine „Anarchie der Macht“⁹⁵ wird geöffnet, der erst durch die Manifestation totalitärer Herrschaft erschlossen werden kann. Wenn ein soziales System vom Faschismus durchdrungen ist, so kann anschließend ein anarchisches (Nicht-)Gefüge etabliert werden. Die Durchführung von Ritualen haucht dem hermetisch abgeschirmten Zustand einen Scheinsinn ein, der sich dem Gefallen der Gefangenen absolut entzieht.



Salò oder Die 120 Tage von Sodom 1975

Eine Hochzeit wird zur Farce, schwören sich Braut und Bräutigam ewige Treue, ist doch ihre Exekution schon besiegelt. Doch sie funktionieren, sie verstummen, sind ihrer Sprache und somit auch ihrer Persönlichkeit beraubt, denn die Möglichkeit der Verlautbarung ist

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. Stiglegger, Marcus, „Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film“, Diss. Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Filmstudien 1999, S. 153.

es, welche die Person bildet.⁹⁶ Die Opfer befolgen das Regelwerk scheinbar leblos. Sie wirken erstarrt in ihrer Nacktheit und jegliche Differenz verschwindet in der stummen Masse. Sie verschmelzen zu einem nackten Gesamtkörper, der allein der Bedürfnisbefriedigung der vier Herren dient, die frei über ihn verfügen können. Sie können in ihn eindringen, ihn berühren, nach ihrem Willen anordnen oder sogar Teile von ihm töten, um eine homogene Masse zu erhalten und zu formen. Ungehorsam und ein *Sich-verweigern* sind wie Krebsgeschwüre, die es herauszuschneiden, zu eliminieren gilt.

Persönliches Leid, Anerkennung von Schmerz und Empathie scheinen vergessen. Der Verlust eines geliebten Menschen⁹⁷ verursacht keine Trauer mehr, sondern ist Anlass zur Erregung. Die sexuelle Aufladung von privatem Schmerz impliziert die absolute Verfleischung des Anderen. Eine weitere Steigerung dessen findet sich im nächsten Kapitel, dem *Höllenkreis der Scheiße*, in dem die streng tabuisierte Koprophilie gelebt wird. Alle sehen sich gezwungen ihren eigenen oder auch fremden Kot zu verzehren. Die vier Herrschaften und die Damen bezeichnen es als Delikatesse, doch der Ekel der Gefangenen äußert sich bei einigen in Widerstand. In Salò kommen sämtliche sadistischen Lüste zu Tage, es wird zum Ort der Perversionen. Die Opfer werden nicht nur misshandelt, sondern auch in ihrem Habitus reguliert. Die Unmittelbarkeit des Terrors wird bis ins Unerträgliche gesteigert. Die Verdrängung des Subjekts schreitet mehr und mehr voran und gipfelt in der Wahl des schönsten Hinterns. Erneut erfolgt die Reduktion auf das Körperliche, das Fleischliche, die reine Hülle. Durch die Ignoranz des „Innen“ weicht eben dieses den Folgen der Entmenschlichung. Im *Höllenkreis des Blutes* schließlich findet jeder der Gefangenen nach 120 Tagen seinen Tod. Die Insassen, jeglichem Sinn für Menschlichkeit beraubt, beginnen sich gegenseitig zu verraten. Es bleibt daher unentscheidbar, ob sie die Hörigkeit gegenüber den strengen Reglementierungen oder aber der Glaube auf eine Vermeidung ihrer eigenen Exekution motiviert. Die Liebschaft eines Kapo zu der dunkelhäutigen Hausdienerin wird ebenfalls preisgegeben. Diese Liebe ist das einzig hoffnungsspendende und liebenswerte, abseits des sadistischen Alltags, in Pasolinis Film. Doch auch sie wird durch die Ermordung beider ausgelöscht.

Die finalen Tötungen werden mit einer doppelten Distanz zum Geschehen gezeigt. Jeweils einer der vier Herren beobachtet die Folterungen durch ein Fernglas. Die Perspektive ist

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 154.

⁹⁷ *Salò oder Die 120 Tage von Sodom*, Pasolini, 0:48f.

mitunter ident mit der der Kamera, stets ist das Sichtfeld aber durch die Rahmung des Glases eingeschränkt.



Salò oder Die 120 Tage von Sodom 1975

Dieser Effekt verstärkt die Distanz zum Gezeigten, die während des gesamten Films gewahrt wird. Es findet kein Angebot einer Einfühlung statt, weder wird eine Opfer-, noch eine Täterperspektive angeboten. Der Raum erinnert an einen Theaterraum, gar eine Guckkastenbühne, deren Symmetrie permanent Anwendung findet. Das verwendete Licht erzeugt eine kalte Stimmung. Die Direktheit der Sprache zerstört jede Zartheit von Intimität und die Reglosigkeit der Gesichter lassen die Gefangenen zu Schachfiguren werden auf einem eisernen Brett, den sadistischen Regeln der Spielleiter absolut ausgeliefert. Stiglegger spricht von einer „kalten Symmetrie“⁹⁸. Die Direktheit und Klarheit der Sprache, die noch De Sades Medium gewesen seien, würden in der filmischen Umsetzung den Regisseur Pasolini versagen lassen.⁹⁹ Das Reden und die Sprache verkümmerten zu einer Farce, da weder die Herren, noch die vier Damen der Kunst des Redens wirklich mächtig seien. Das Getue der Diven wirke eher kitschig und grotesk und das philosophische Wissen der Herren sei schnell erschöpft. Sie verkommen zu dümmlichen „Abbildern der europäischen Dekadenz“¹⁰⁰. Doch genau diese Übertragung scheint geglückt, sucht doch Pasolinis Generation nach wie vor nach der wahren Natur der Täter des Nationalsozialismus. Was bringt Menschen dazu zu foltern und zu töten? Pasolini zeichnet ein Modell potenzieller Täter, eine dumme, grausame Gesellschaft, die sich im Lichte der Dekadenz preist, doch einer Prüfung nicht Stand halten könnte. Doch

⁹⁸ Stiglegger, „Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film“, S. 154.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Ebd.

dieser Ansatz wird den gesellschaftlichen Verhältnissen der damaligen Kriegsgesellschaft nicht gerecht, von daher ist *Salò* ein stark artifizielles Bild des hässlichen Gesichts des Faschismus. Die Kälte, die Distanz und die Perspektive, welche sich durchaus gegenseitig bedingen, lassen die Sexszenen in einem sehr unerotischen Licht erscheinen und genau von dieser Distanz scheint Rossellini weiter oben gesprochen zu haben, wenn er sagt, dass sich die ästhetische Frage aus der ethischen ergeben müsse. Es gibt eine Ethik des Blicks, Godards berühmtes Diktum, „Kamerafahrten seien eine Frage der Moral“, scheint hier absolut zu greifen. Pasolini motiviert hier einen anderen Zugang: die Kamera tritt vollkommen hinter dem Geschehen zurück und wendet lediglich Totalen und Halbtotale an. Es soll weder eine Identifizierung mit dem Täter, noch mit dem Opfer erfolgen, sondern eine möglichst „objektive“ Perspektive eingenommen werden. Doch da dies unmöglich ist, könnte die Kritik lauten, dass keine Identifikation mit dem Opfer durch Techniken des Films angeboten wird, ist doch Objektivität schon im Vorhinein zum Scheitern verurteilt.

Das Lager ist das Raumparadigma, das den *Muselman* hervorbringt.¹⁰¹ Ein Lagerinsasse hat nach einer gewissen Zeit der Brutalität, Mangelernährung und Isolation nichts Menschliches mehr an sich; der Lagerzustand entreißt ihm das Menschsein.¹⁰² Er ist nicht Tier, denn mit seinem Verstand sind auch seine Instinkte abgetötet worden. Der *Muselman* bewegt sich „in einer absoluten Ununterscheidbarkeit von Faktum und Recht, Leben und Norm, von Natur und Politik.“¹⁰³ Da ihm durch die Mater nichts mehr auszumachen scheint stellt er auch eine Gefahr für das Lagerregiment selbst dar, denn jemand, der Befehl und Kälte nicht mehr differenzieren kann, dem mangelt es an Gefolgsamkeit. Daher ist seine Zeit limitiert, das Ende ist besiegelt, bevor sich das Produkt *Muselman* gegen seinen Erzeuger selbst wendet. Pasolinis Gefangene sind auf dem Wege zu *Muselmännern* zu werden. Wenn auch selten, wehren sie sich noch, zucken zurück bei Situationen maligner Intimität oder geben sich in ihrer Not den Tränen hin. Doch ihre Gesichter sind ausdruckslos und erdulden immer mehr Demütigungen und sexuelle Ausbeutung. Man könnte ihre Darstellung auch einer verfremdenden Schauspieltechnik zuordnen, doch die passionierte Darstellungsweise der vier Protagonisten steht dem gegenüber. Die Zurückhaltung in der Darstellung ist folglich kein Versuch Distanz zu der

¹⁰¹ Vgl. Agamben, *Homo sacer*, S. 194ff.

¹⁰² Vgl. Schwarte, *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas*, Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 176.

¹⁰³ Ebd.

eigenen Rolle einzunehmen, sondern beschreibt einen Eskapismus nach *Innen*. Die Realitätsflucht kann als Stadium erwogen werden, bevor der Muselmann, der alles erträgt, weil alles ununterscheidbar geworden ist, entsteht. Die Dramaturgie des Films orientiert sich an der stetigen Ausweitung der Schmerzgrenze. Die Kapitel, deren Namen auf Dantes Inferno anspielen, steigern sich in ihrer Brutalität. Werden die Gefangenen zu Beginn lediglich verbal geschändet, folgen Vergewaltigung, Schläge und der Zwang Kot zu essen, der als absoluter Willensbruch interpretiert werden kann. Durch die Überwindung von Ekel und die Verdrängung des Menschseins wird das *Innen* der Opfer so sehr durchdrängt, dass sie einem *Funktionieren* weichen müssen. Die Vernichtung der Differenz und die absolute Annihilation des Anderen ist Zweck des Raumes *Lager*. Die Gewalt ist allgegenwärtig und schreibt sich sowohl in Umgang, den Alltag als auch in die Architektur ein. Daher ist das Lager das Labor von Gewaltstudien.

5. Leben machen und sterben lassen nach Michel Foucault

Nach Foucault sind im 17. und 18. Jahrhundert Machttechniken entstanden, die im Wesentlichen auf den individuellen Körper gerichtet waren.¹⁰⁴ Durch die Überwachung und mögliches Eingreifen in die Bewegung der Körper wurde versucht, die Produktivität der menschlichen Körper möglichst kostengünstig zu steigern.¹⁰⁵ Foucault benennt diese Art der Machttechnik als *Disziplartechnologie der Arbeit*. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allerdings tritt etwas Neues auf, eine neue Art von Machttechnologien. Sie ist nicht disziplinär, sondern hebt Macht und Regulierung auf eine neue Ebene. Im Gegensatz zur *Disziplin* ist sie nicht auf den individuellen Körper gerichtet, sondern direkt auf das Leben des Menschen. Sie befasst sich mit der Vielfalt und der Gesamtheit des Gattungsmenschen, nämlich mit der Bevölkerung.¹⁰⁶ Diese Art der Machttechnologie nennt Foucault *Biopolitik*. Sie kontrolliert das „*Verhältnis von Geburt-und Sterberaten, den Geburtenzuwachs, die Fruchtbarkeit einer Bevölkerung usw.*“¹⁰⁷. Dies tut sie vornehmlich durch die Einrichtung einer Medizin und weiterer Institutionen, die auf eine lückenlose Erfassung von Informationen abzielen.¹⁰⁸ Die *Biopolitik* strebt durch kollektive Erhebungen die Erfassung von Zufallsereignissen an, jedoch geht es nicht um die Kontrolle des Individuums sondern um jene allgemeiner Phänomene; „*kurz gesagt geht es also darum, das Leben und die biologischen Prozesse der Menschengattung zu erfassen und nicht deren Disziplinierung, sondern deren Regulierung sicherzustellen.*“¹⁰⁹ Die Macht der Souveränität der Disziplinarmacht bestand darin über den Tod eines Menschen richten zu können. Die neue Macht jedoch vermag es nicht nur über den Tod, sondern auch über das Leben zu entscheiden.¹¹⁰ Die neue Regulierungsmacht besteht im Gegensatz zur Disziplinarmacht, die es möglich machte, „*sterben zu machen*“, nun darin „*leben zu machen und sterben zu lassen*“.¹¹¹ Die *Abwertung des Todes*, der zu einer verschämteren Sache geworden ist als die Sexualität, sieht Foucault darin begründet, dass durch den Tod die Macht der Souveräns auf den Lebenden übergang. Die *Biomacht* jedoch kennt den Tod

¹⁰⁴ Vgl. Foucault, Michel, *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2010, S. 65.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 65ff.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 66,69.

¹⁰⁷ Ebd., S. 76.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 68ff.

¹⁰⁹ Ebd., S. 70-71.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 71.

¹¹¹ Ebd.

nicht mehr¹¹², da sie nicht an Menschen gebunden ist, sondern an eine kollektive Macht, die den Menschen überdauert. Foucault schließt jedoch etwaige Mischformen nicht aus; in der Normalisierungsgesellschaft, wie sie der Nationalsozialismus hervorgebracht hat, gelang die Verknüpfung der Norm der Disziplin und jener der Regulierung.¹¹³ Der *Rassismus* macht es möglich innerhalb des Modus der *Biomacht* Leute, Völker und Zivilisationen zu töten.¹¹⁴ *Rassismus* stärkt nicht nur durch Tötung des Gegenübers die eigene Rasse, sondern auch die Regeneration derselben. „Je zahlreicher jene sein werden, die durch uns umkommen, umso reiner wird die Rasse sein, der wir angehören.“¹¹⁵ *Rassismus* wendet sich nicht nur gegen Andere, sondern auch gegen das eigene Volk, daher sind die mörderischsten Staaten zugleich auch die rassistischsten.¹¹⁶

5.1. Regulierung von Körper in 1984

Auch wenn über die Verfilmung aus dem Jahr 1984 von George Orwells gleichnamigen Roman schon viel geschrieben wurde, so soll sie hier aufgrund der Schilderung des absoluten Ausnahmezustandes aufgegriffen werden. Seit jeher herrscht Krieg zwischen Ostasien, Eurasien und Ozeanien, wo Michael Radfords Protagonist Winston Smith ansässig ist. Es herrscht die Partielite *Ingsoc*, geführt von *Big Brother*, den das Volk allerdings nie zu Gesicht bekommt. Er ist der Geist der Gemeinschaft, dem es möglich ist alle persistent zu beobachten und ihren Habitus zu regulieren. Die Disziplinarmacht ist durch die Bildschirme in den Räumen allgegenwärtig und kann, wenn sie will, direkt mit der Bevölkerung in Kontakt treten. Die Propagandaveranstaltungen¹¹⁷ und die zu absolvierenden Leibesübungen sind Teil einer Machtmaschinerie, die die Souveränität der Partei erhalten und jeden einzelnen Körper erfassbar machen sollen. Die Gedankenpolizei ist dafür zuständig Frevler aufzuspüren und in das *Ministerium der Liebe* zu bringen, damit dort ihr Ungehorsam, der sich meist durch Anzweifeln des Staatssystems äußert, durch Folter gebrochen werden kann. Zum Zwecke des Machterhalts wird der Parteigegner

¹¹² Vgl. ebd., S. 72.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 77ff.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 82.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 82-83.

¹¹⁷ 1984, Regie: Radford, Michael, DVD-Video, Twentieth Century Fox 1984, 0:01f.

Goldstein inszeniert. Er stellt sich jedoch als Erfindung der Partei selbst heraus. Um den Ausnahmezustand als Staatsform zu legitimieren ist es wirksam eine beständige Bedrohung vorzutäuschen. Politische Folgsamkeit bestimmt über lebenswerte und nicht lebenswerte Existenz. Der *Rassismus* wird zu einem *Sozial-Rassismus*, der sich nicht wie der ethnische Rassismus an Hautfarbe und Herkunft misst, sondern an sozialer Stellung und politischer Gesinnung.¹¹⁸ *Goldsteins* Reden werden öffentlich übertragen und in einer propagandistischen Veranstaltung vom Bevölkerungskörper boykottiert. Das Fäusteschütteln und die Hassbekundungen wirken wie ein groteskes einstudiertes Spektakel, dessen Ritualität den Geist der Partei stärken soll. Der Terror geht also nicht nur von den Eurasiern aus, sondern er wird zum Staatsmechanismus zur Regulierung der Masse. Staatsterror bezeichnet nach Hannah Arendt „*die bewusst und gezielt geschürte Angst vor der Gewalt der staatlichen Institutionen gegen seine Bürger*“¹¹⁹. Um die breite Masse schwach zu halten erhält sie nur geringe Essensrationen, denn eine Hungersnot macht sie form- und regulierbarer.¹²⁰ Hinzu kommt die permanente akustische Beschallung, der man nicht entkommen kann. Unentwegt werden die Bürger Ozeaniens mit Informationen über die guten Taten der Partei versorgt. So sei die Lese- und Schreibkompetenz der Proletarier um 56 Prozent gestiegen, die Sterblichkeitsrate der Proletarierkinder hingegen sei gesunken. Fälle tödlicher Krankheiten wie Leukämie, Tuberkulose und Meningitis hätten zudem beträchtlich abgenommen.¹²¹ Der Wahrheitsgehalt der Informationen bleibt fraglich, doch es gibt keine verlässliche Quelle, bei der man sich vergewissern könnte. Zudem kommt es zu Übertragungen vollzogener Exekutionen.¹²² Der Tod aufgrund von Vergehen wird zum öffentlichen Propagandamittel und dient der Einschüchterung der Bevölkerung. Der Wert des Menschen wird hier auf die Außenwirkung seines Todes reduziert.

Das hässliche Gesicht des Totalitarismus zeigt sich besonders am Ende des Films. Winston und seine Geliebte Julia führen ein verbotenes Dasein. Sie treffen und lieben sich regelmäßig und Julia sieht eine Herausforderung darin diese Liebe geheim zu halten. Menschliche Zuneigung ist absolut unerwünscht und Geschlechtsverkehr darf einzig der Fortpflanzung dienen. In Treffen von Parteianhängern wird über die Abschaffung des

¹¹⁸ Vgl. Foucault, , *Kritik des Regierens*, S. 86.

¹¹⁹ Globisch, Claudia, „Radikaler Antisemitismus. Inklusions- und Exklusionssemantiken von links und rechts in Deutschland“, Diss., Universität Erlangen, 2009, S. 258.

¹²⁰ 1984, Radford, 1:06f.

¹²¹ 1984, Radford, 0:38f.

¹²² 1984, Radford, 0:17f.

Orgasmus referiert und dass man bald schon in der Lage sei weibliche Eizellen künstlich zu befruchten und somit den Sexualakt gänzlich vermeiden könne.¹²³ Die Enteignung des Privaten bricht sich symbolisch in der kleinen Glaskugel, die Winston bei einem Händler erwirbt.¹²⁴ Als die Gedankenpolizei die Liebenden im Bett aufspürt wird das Paar verhaftet. Man schlägt Julia in den Bauch, der tatsächliche Beweggrund dafür wird nicht erwähnt, doch man kann vermuten, dass damit eine natürliche Schwangerschaft vermieden werden soll. Anschließend werden die zwei in das *Ministerium der Liebe* gebracht. Dort werden sie separiert und der Folter ausgesetzt. Julias Peinigung sieht der Zuschauer zwar nicht direkt, doch zu einem späteren Zeitpunkt erzählt sie Winston selbst davon und ihr Wesen ist sichtlich gebrochen, was wiederum darauf schließen lässt, dass sie selber die Qualen der Folter durchlitten hat. Winstons Glaskugel ist zuvor zerbrochen und die kleine darin befindliche Koralle liegt am Boden. Auch Winstons Liebe wird zerbrechen, die emotionale Bande kann dem staatlichen Terror und seiner Enteignung nicht standhalten.

Winston sitzt vor seiner Folterung in einer Zelle, wo er überrascht auf seinen scheinbar verwirrten Kollegen Parsons trifft. Er berichtet Winston, er sei ein Gedankenverbrecher. Gedanken seien so heimtückisch, dass er es selbst nicht gewusst habe, erst seine Tochter habe es herausgefunden und ihn verraten, wofür er sehr dankbar sei.¹²⁵ Die Auflösung der Familie ist ein weiteres Ziel der Partielite. Emotionale Verbindungen sollen abgeschafft werden, Liebe und Anhänglichkeit darf allein dem Führer und der Partei gelten. Der Umstand, dass Parsons Tochter ihren eigenen Vater verrät, zeigt die geistige Infiltration, die schon in jungen Jahren beginnt. Die entdeckte Kindheit wird im Totalitarismus wieder abgeschafft. Parsons Geständnis wirkt aufgezwungen, von dem Ergebnis der vorangegangenen Folter ist er selbst überrascht. Erstens zeigt sich hier die Unzuverlässigkeit der unter Folter erzwungenen Informationen und zweitens kristallisiert sich anhand von Parsons Verhalten eine Gehirnwäsche heraus, die so weit geht, dass der Gefolterte selbst daran glaubt. Als die Gedankenpolizei erneut erscheint und noch nicht klar ist, wen sie mitzunehmen gedenkt, bittet Parsons sie panisch, ihn zu verschonen, denn es gäbe nichts, was er nicht bereit wäre zu gestehen.¹²⁶ Diese Bereitschaft betont, dass Parsons tatsächlich nicht Schuld ist. Die Folterer haben ihn jedoch mittels einer Gehirnwäsche überzeugt, dass er genau das ist, was sie in ihm gesucht haben. Es gilt nicht

¹²³ 1984, Radford, 0:38f.

¹²⁴ 1984, Radford, 0:24f.

¹²⁵ 1984, Radford, 1:43f.

¹²⁶ 1984, Radford, 1:14f.

mehr die *Enthüllung* von etwas sondern eine *Aufzwingung*; die Gesellschaft entwickelt sich nicht mehr aus sich selbst, sondern wird vom Staatsapparat innerhalb seiner Interessen genormt und sieht sich seiner Willkür ausgesetzt. Man müsse ihn nicht töten, sagt Parsons weiter, schließlich könne er dem *Großen Bruder* und der Partei noch in einem Arbeitslager dienen. Damit drückt er aus, dass er kein besseres Leben verdient habe nachdem er sich der *Gedankenverbrechen* strafbar gemacht hätte. Wie bereits weiter oben erwähnt betont Hannah Arendt, dass ein jeder in ein Lager, in eine *Höhle des Vergessens*, hineinstolpern könne. Das Lager ist das gesellschaftliche, temporäre Auffangbecken für solche Leben, die ein Staat als nicht-lebenswert beurteilt. Die Kriterien sind sowohl an ethnische, körperliche, als auch an politische Motive gebunden. Nicht ein Recht entscheidet über die Kriterien und ihre Anwendung, sondern der Staat selbst, der zum absoluten Rechtssprecher erhoben wird. Parsons erwägt angesichts seiner drohenden Exekution das Leben in einem Lager vorzuziehen. Er verweist hier allerdings auf die sinnentleerte Existenz in einem Arbeitslager, schließlich dient der Kraftaufwand, wie weiter oben bereits erwähnt, nur reinem Selbstzweck. Die Differenz zwischen Lager und dem *Außerhalb* des Lagers scheint allerdings aufgehoben, kann man doch lagerähnliche Zustände in den anderen Szenen erkennen. Das Lager hat sich nicht nur in seiner abschreckenden Funktion ausgeweitet sondern der ganze Raum ist zu einem geworden.

Die finale Folterszene dient nicht nur dem endgültigen Willensbruch Winstons. Radford nutzt die Szene, um den Zuschauer Orwells Kritik am totalitaristischen System direkt vor Augen zu führen. Winston wird anfänglich kahl rasiert, seine Wunden berichten von bereits erfolgten körperlichen Misshandlungen. Seine ohnehin schon schmale Gestalt scheint nun ausgemergelter denn je. Mittels Überblendungen werden nun zu Propagandazwecken verwendete Bilder seiner Nächte mit Julia gezeigt.¹²⁷ Die Veröffentlichung des Privaten dient nicht nur als abschreckendes Beispiel für andere außerhalb der Folterkammer, sondern enteignet Winston und stellt das höchstprivate Intime aus. Durch die Zurschaustellung wird seine Liebe zu Julia entehrt und missbraucht, bis er sie schließlich selbst um seiner selbst willen verrät. Die Zweckorientiertheit der Verwendung von Körpern ist bezeichnend für die Natur der *Disziplin*.

¹²⁷ 1984, Radford, 1:16f.

„Wir können sagen, daß die Disziplin das einheitliche technische Verfahren ist, durch welches die Kraft des Körpers zu den geringsten Kosten als 'politische' Kraft zurückgeschraubt und als nutzbare Kraft gesteigert wird.“¹²⁸

Diese Nutzung kann auf viele unterschiedliche Weisen erfolgen. Liegt die Verwendung des Körpers als Arbeitskraft in einem Internierungslager nahe, so wird hier der Körper Winstons schon viel früher verwendet, um den größtmöglichen Nutzen aus ihm zu ziehen. Es ist vorstellbar, dass die privaten Bilder in Seminaren zur Abschaffung von Sexualität Verwendung finden. Gleichzeitig ist es ein abschreckendes Beispiel für solche, die sich wie Winston und Julia den strengen Reglementierungen der Partei widersetzen. Auch ermutigt es Mitwisser oder gar Familienmitglieder zum Verrat. Als vierter Nutzen steht die Enteignung Winstons, die nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich erfolgen soll. Sein Folterer O'Brien erzählt ihm, man habe ihn in das *Ministerium für Liebe* gebracht, um ihn zu heilen.¹²⁹ Das Ziel von Heilung im Totalitarismus ist nicht die Genesung des Patienten, der Zweck der Medizin wird hier ins Gegenteil verkehrt. Man nimmt das körperliche Leid der Menschen in Kauf um sie im Sinne der Partei gefügig zu machen. Die Vermischung des Traums, sowohl von einer reinen, als auch einer disziplinierten Gesellschaft ist eine gefährliche¹³⁰, da sie zu vernichtenden Methoden führt. Winston ist auf eine Streckbank gebunden, die Raumaufteilung erinnert tatsächlich an die einer Behandlungsszene bei einem Arztbesuch. Die Liege jedoch ist zur Streckbank geworden, der Studienanfänger im Arztkittel zum Schüler von Foltertechniken und der Chefarzt zum Handlungsorgan der politischen Ordnung. Die Distanz zum Geschehen wird gewahrt, anfänglich sieht man den Raum durch eine verschmutzte Tür. Nun lassen die Kader rückschließen, dass man sich bereits im Raum befindet. Der schwache Lichtkegel zeigt einen kahlen steinigen Raum. Er erscheint in kalten Blau- und Grüntönen, die lediglich an eine Farbe der Hoffnung erinnern können, denn der Raum ist nach Außen hin vollkommen abgeriegelt. Auf Hilfe kann Winston nicht hoffen, er kann dem Raum also nur entkommen, wenn sein Inneres dem Druck des Außen weicht. Wenn Winston es schafft, sich zur Selbstaufgabe zu zwingen kann er der Folterkammer entfliehen. Bis dahin hält sie ihn in ihrer keine Hoffnung spendenden Kälte gefangen. Das Gesicht Winstons wird aus der *Nahen* betrachtet, während O'Briens Gesicht leicht versetzt aus Winstons Perspektive erschlossen wird. Diese räumliche Versetzung hat zur Folge, dass man sich nicht direkt mit dem Gefolterten identifiziert, doch die Froschperspektive (O'Brien blickt von oben herab) wird angewandt

¹²⁸ Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 186.

¹²⁹ 1984, Radford, 1:17f.

¹³⁰ Vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 255.

um ein hierarchisches Gefälle auszudrücken. Das Publikum ist also beim Volk verortet und nicht bei der Disziplinarmacht. Das Spiel mit Licht und Schatten untermalt zudem Winstons vorangegangene Täuschung. Er vertraut sich O'Brien an und glaubt, er wäre ihm wohlgesonnen, doch O'Brien händigt ihm das vermeintliche Werk Goldsteins gegen die Partei aus und setzt die Gedankenpolizei auf ihn an. Die linke Gesichtshälfte ist beleuchtet, die rechte ist von Dunkelheit umgeben. Als Winston O'Briens wahre Gesinnung erkennen muss, sieht er den Mann mit den zwei Gesichtern direkt vor sich. Mit der Zeit und der voranschreitenden Aufklärung und „Genesung“ Winstons wird O'Briens Gesicht immer stärker ausgeleuchtet. Seine Präsenz hat etwas Geistliches, denn sein schwarzer Anzug erinnert an die Kleidung eines Priesters. Die Religion ist bereits vom Großen Bruder und



1984 1984

seiner Kulthaftigkeit ersetzt worden. Typisch für das Initiationsritual der Folter präsentiert O'Brien Winston die Instrumente. Er klärt ihn darüber auf, dass er ihm nach Belieben Schmerzen zufügen kann. An diese Aussage ist eine direkte Warnung gekoppelt. Trifft Winston die Aussage, die der Folterer hören will, so bleibt er verschont, sagt er etwas anderes, wird er weiter in die Länge gezogen. Die Logik der Folter folgt einem einfachen Prinzip der klassischen Konditionierung. Der Raum wird zur Skinner-Box¹³¹, die Möglichkeiten den Schmerz zu vermindern werden Winston allerdings nicht haptisch sondern verbal angeboten. Zudem kommt es nicht zu einer schwachen, sondern einer sehr starken Bestrafung. Die Folter zielt nicht auf die Preisgabe von Informationen ab, sondern auf die Vernichtung von Winstons innerem Erleben. Wenn er vier Finger sieht, so geht er nicht dadurch zu weit, indem er dies äußert. Sein Vergehen liegt bereits in der Erkenntnisgewinnung, dass es sich bei vier Fingern um vier Finger handelt. Sein Denken

¹³¹ http://psychology.about.com/od/sindex/g/def_skinnerbox.htm, 24.11.14.

soll ausgelöscht werden um die Hörigkeit gegenüber dem *Großen Bruder* zu garantieren. Die Regeln des Spiels werden jedoch nicht explizit vorgestellt, es ist an Winston trotz der Schmerzeinwirkungen jene zu erschließen. Damit wird die Gewissheit über die Aussage, vier Finger zu sehen, im Kern bekämpft. Es geht folglich nicht nur um die Auslöschung der Verlautbarung einer Erkenntnis, sondern bereits um die Sicherheit, die zum Erkenntnisgewinn führt. Der Prozess der Erkenntnis wird nachhaltig mit Schmerz konnotiert, daher wird die Erkenntnis an sich bereits im Keim erstickt. Die Folter will nicht nur den Körper und die Sprache, sondern auch den Geist und das Denken, welches einer körperlichen Betätigung zeitlich vorgeschaltet ist, durchdringen. Nach O'Brien kann „*nur der disziplinierte Geist die Wahrheit sehen*“, doch dies bedeute, sich mit eisernem Willen selbst zu zerstören.¹³² Die Wirklichkeit läge im menschlichen Geist und nicht in dem des Individuums.¹³³ Der menschliche Geist wird hier vom Individuum losgesagt und der Partei zugeschrieben, da der Mensch Fehler mache und schnell zu Grunde gehe. Nur der Geist der Partei sei kollektiv und unsterblich. O'Brien setzt die Folter fort und Winstons Antwort, dass er nicht wisse, wie viele Finger er sähe, erweist sich als die richtige. Die Folter zielt darauf ab Winstons Gedächtnis zu vernichten, sein eigenes Erleben ihm zu entfremden, sein Gedächtnis zu löschen, indem man ihm sagt, dass es Dinge seiner Erinnerung nie gegeben habe. An dieser Stelle materialisieren sich die weiter oben genannten Aussagen Hannah Arendts über das doppelte Vergessen. Zum einen wird der Protagonist bei lebendigem Leibe bürokratisch ausgelöscht, zum anderen droht ihm das Vergessenwerden von der Außenwelt. Auch anderen wird eingeredet werden, dass der Mann in ihren Erinnerungen niemals existiert habe. Winston vergisst also nicht nur sie selbst, sondern auch er wird vergessen. O'Brien prophezeit ihm, dass er tatsächlich niemals existiert haben werde, sobald das *Ministerium für Liebe* ihre Arbeit mit ihm beendet hätte. Damit spielt der Film auf der Tonebene auf die Konzentrationslager des Nationalsozialismus an, denn O'Brien spricht von einem Entfernen aus dem Strom der Geschichte.¹³⁴ Die Partei würde ihre Opfer vernichten und sie dann ins Weltall blasen. Hier wird der Prozess der Verbrennung umschrieben, der der Entsorgung der Leichname in den Konzentrationslagern diene. Doch die Toten werden zu Gespenstern, zu nicht beerdigten und beerdigbaren Geistern. Zum Schluss der Sitzung, wie der Folterer die Prozedur nennt, wird es Winston erlaubt, seine Fragen zu stellen. Julia habe ihn sofort und ohne Zögern

¹³² 1984, Radford, 1:19f.

¹³³ 1984, Radford, 1:21f.

¹³⁴ 1984, Radford, 1:23f.

verraten und den *Großen Bruder* gebe es im Gegensatz zu Winston tatsächlich. Winston benennt sich als das, was er ist, nämlich ein Mensch, doch O'Brien nimmt ihm selbst diese Gewissheit. Wenn er noch ein Mensch wäre, so doch der letzte.



1984 1984

Wenn O'Brien Winston sein Menschsein abspricht, so impliziert diese Aussage zudem, dass alle anderen Menschen vorab entmenslicht wurden. Winston erinnert an Blanchots letzten Menschen, der bereits tot ist, bevor er stirbt. Aus der Erfahrung des unausweichlichen Todes steht er nicht wieder auf, selbst wenn er überlebt.¹³⁵ Gleichzeitig stellt dieser Moment für Winston eine Unsterblichkeitserfahrung dar, denn er ist gleichzeitig sowohl tot als auch lebendig. Er ist unsterblich, da er bereits gestorben ist, daher kann der Tod ihm nicht mehr widerfahren.¹³⁶ Die Angst vor dem Tod und die Wertschätzung des Lebens machen doch die Menschlichkeit, das Menschsein erst aus, da *Mensch* nur durch Leben möglich ist. Genau diese Wertschätzung wird alsbald in Winston ausgelöscht sein. Wenn Foucault von der Verdrängung des individuellen Körpers aus dem Fokus der Verfassbarkeit spricht, so impliziert dies gleichzeitig das Erstarken eines neuen Fokus. Winston wirft O'Brien vor, die Partei hätte ihn zum letzten Menschen und das, was er nun sei, degradiert. Doch O'Brien widerspricht und sagt aus: „*Nein, Winston, Sie haben sich selbst dazu gemacht.*“¹³⁷ Dabei wendet der Film eine Spiegeltechnik an. Der Folterer zeigt dem Gefolterten im Spiegel was aus ihm geworden ist. Gleichzeitig ist die Leinwand der Spiegel, sodass der Effekt entsteht, O'Brien spräche direkt aus dem Publikum mit den

¹³⁵ Vgl. Derrida, Jacques, *Bleibe, Maurice Blanchot*, Wien: Passagen Verlag 2003², S. 71-72.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 78-79.

¹³⁷ 1984, Radford, 1:31f.

Zuschauern. Das Bild drängt sich in seiner dialektischen Natur auf. Die Tonebene reicht weiter und nimmt nicht nur Bezug zur direkten Bildebene. Der Vorwurf gilt als nicht wirklich oder nicht nur ausschließlich Winston („...,*Sie haben sich selbst dazu gemacht.*“), sondern dem Zuseher und somit allen, einem dynamischen Publikum („...,*Sie haben sich selbst dazu gemacht.*“). Gleichzeitig ist es aber auch eine Erklärung, wie Wesen wie Winston entstehen, wie wir ihn hier sehen müssen („...,*sie haben sich selbst dazu gemacht.*“). Hier findet sich eine weitere Anspielung auf die NS-Zeit. Die Erscheinung des Protagonisten erinnert stark an die eines Überlebenden eines Konzentrationslagers. Winston ist also das erfundene Produkt einer realen Gesellschaft, die ihn zu dem gemacht hat, was er ist. Eine Gesellschaft, die Praktiken lebt, entgegen jeder Wissenschaft, Aufklärung und Vernunft.¹³⁸ Der Mensch weicht aus dem Fokus und wird zur Grabe getragen, da eine neue Macht erstarkt, die der zu kontrollierenden Bevölkerung. Sie löst ihn vollends ab.

Als Winston sich konsequent weigert, dem *Großen Bruder* seine Liebe auszusprechen wird er in Raum 101 gebracht. Der Raum dient dazu den Gefolterten der größtmöglichen individuellen Pein auszusetzen. In ihm werden die Opfer mit ihrer größten Angst konfrontiert. Andere fürchten die Kastration oder lebendig begraben zu sein.¹³⁹ Was Winston am meisten fürchtet sind Ratten. Diese werden sehr nah vor seinem Gesicht in einem Käfig installiert und O'Brien droht Winston, die Abtrennungen zu entfernen und somit die ausgehungerten Ratten auf ihn loszulassen. Julia betritt entweder den Raum oder aber erscheint nur als Illusion Winstons, jedenfalls bittet er ihn selbst zu verschonen und es stattdessen Julia anzutun. Damit sieht O'Brien zufrieden die Individualität des Wesen des Gefolterten vollständig gebrochen. Erscheint der Folterer zu Beginn der Tortur noch mit einer abgedunkelten Gesichtshälfte, so ist er zum Schluss voll ausgeleuchtet. Er ist der Erleuchtete, der im Sinne der Partei ihre Botschaft weitergibt und die Bevölkerung geistig infiltriert. Der Souverän bedient sich der Disziplin, um die Körper zur Folgsamkeit zu bringen. Seine Macht besteht darin jederzeit über den Tod der Unterworfenen entscheiden zu können.

Die Ausprägung der Macht in *1984* ist folglich der *Disziplinarmacht* zuzuordnen. Doch ist eine leichte Mischform und somit ein Ansatz zur Regulierung zu verzeichnen. Generell erfolgt die Dressur und das Aneignen von Fähigkeiten über die Disziplinierung, doch das

¹³⁸1984, Radford, 1.31f.

¹³⁹1984, Radford, 1:34f.

Seminar, das Winston und Julia besuchen, kündigt die Regulierungsmechanismen, die auf die Bevölkerung abzielen, bereits an. Durch die Natalitätskontrolle wird versucht auch das Leben und nicht nur mehr den Tod zu beherrschen. Die Macht darüber *leben zu machen* ist der Biopolitik eigen, der Film greift folglich bereits einzelne Elemente auf, konzentriert sich jedoch auf die *Disziplin*. Zudem zeigt *1984* nicht nur die Abschaffung des Menschlichen sondern gar des Menschen selbst. Die Menschheit hat es selbst zugelassen, dass sie verkommt und der Prozess hat sich verselbstständigt. Es gibt kein Zurück. Wie Adorno schrieb ist nach Auschwitz die gesamte Kultur nur mehr Hundescheiße. Wenn sich in der Gewalt die Gesellschaft gegen sich selbst wendet so ist der Totalitarismus die Staatsform, die sich ihrer infinitesimalen Ausweitung zur Gänze annimmt. Die *Biomacht* dringt nach dem panoptischen Prinzip bis in die kleinsten Bereiche des Privaten vor und zielt auf deren Regulierung.

6. Das Undarstellbare, das unerträgliche Bild und das Darstellungsverbot.

Re-enactments sind als Mittel des Dokumentarfilms höchst umstritten. Besonders Errol Morris kam scharfe Kritik zu, weil er Folterszenen aus dem Gefangenenlager in Abu Ghraib in *Standard Operating Procedure* (2008) als Reaktion auf die mediale Verbreitung und die öffentliche Empörung nachstellte. Die Frage, ob es ethisch vertretbar sei das *Undarstellbare* ikonisch zu suggerieren, kam erneut auf. Doch was genau beinhaltet die Unterstellung, die behauptet, dass ein Ereignis oder eine Situation mit allen Mitteln der Kunst nicht darstellbar sei? Im Folgenden soll davon ausgegangen werden, dass es sich bei Film um eine künstlerische Gattung handelt. Da der Diskurs, ob Film wirklich Kunst ist, zu weit führen würde ist dieser Entschluss lediglich auf eine Insuffizienz von Fassbarkeit zurückzuführen. „Kunst“ ist ethymologisch auf das Verb „können“ zurückzuführen und soll deshalb hier als die Möglichkeit zu ästhetischem Schaffen verstanden werden.

Jacques Rancière nimmt eine Zweiteilung vor, um den Inhalt eines Darstellungsverbots gezielt zu ergründen. Zum einen bedeute das *Undarstellbare* eine *Ohnmacht der Kunst*, das heißt dass sie wahrhaftig nicht über die Mittel verfüge „den wesentlichen Charakter der betroffenen Sache gegenwärtig zu machen“¹⁴⁰. Die technischen Mittel sind unweigerlich vorhanden, doch jene sind nicht in der Lage das komplette Ausmaß, die ganze *Wahrheit* über eine Situation, einen Sachverhalt zu transportieren. Sehen wir also eine Fotografie eines KZ-Überlebenden, so wird uns eine ausgehungerte Gestalt vor den typischen Baracken vor Augen geführt. Das Bild ist nicht ausreichend potent, um uns sämtliche Gräueltaten der Shoah verraten zu können, es verfügt nicht über die Mittel, die Informationen in sich zu bergen. Eine ebenbürtige Vertretung ist demnach absolut unmöglich.

Die zweite Unmöglichkeit liegt in der Natur der Kunst selbst. Sie habe stets eine überhöhte Präsenz, trotz aller Bemühungen um Authentizität. Dieses *Übermaß an Präsenz* werde durch die materielle Bindung von einer Unwirklichkeit begleitet, die das Gezeigte in die Ferne rücke. Zudem „wird das Dargestellte in diesem Spiel von Übermaß und Mangel den Affekten der Freude, des Spiels oder der Entfernung in dem Maße ausgesetzt, daß es sich von der Schwere der wirklich durchlebten Erfahrung loszusagen scheint.“¹⁴¹ Die unbeschwerte Form von Kunst widerspräche dem Anspruch an Schwere einiger Inhalte,

¹⁴⁰ Rancière, Jacques, *Politik der Bilder*, Berlin: diaphanes 2005, S. 127-128.

¹⁴¹ Ebd.

denn Kunst ist *nichts anderes als Übertreibung und Verzerrung*.¹⁴² Der Inhalt stehe in keinem Verhältnis zur Form. Kurz gesagt: Für manche Dinge sei die Kunst einfach nicht zuständig. Wenn Kunst dennoch versuche ungeachtet der nicht vorhandenen Mittel etwas darzustellen so werde das Bild unerträglich. Das Unerträgliche im Bild verschiebe sich aufgrund der mangelhaften Natur von Kunst zur Unerträglichkeit des Bildes.¹⁴³ Die Kunst sei demnach ein Mängelwesen. Man muss allerdings hinterfragen, welchen Anspruch man an Bilder stellen kann. Wenn man sich ein Duplikat der Wirklichkeit erwartet, so können die Bilder nur verlieren. Warum aber sollte ein Bild kein würdiger Zeuge sein? Gleichzeitig: Warum sollte die verbale Zeugenschaft, also das Geständnis des Wortes schwerer wiegen als die der Bilder? Auch die Sprache spart permanent aus, auch sie ist nicht allumfassend und trotzdem wird einem berichtenden Zeitzeugen mehr Vertrauen entgegengebracht. Im nächsten Kapitel wird detailliert auf das Wesen von Zeugenschaft eingegangen. Doch die Frage, warum ein sprachliches Falschzeugnis akzeptabler sein sollte als ein bildliches, kann an dieser Stelle bereits gestellt werden.

Das wahrhaft Unerträgliche sieht Rancière in solchen Bildern, die ihre Bedeutung und somit ihre Wirkung vorwegnehmen, da sie es nicht dem Rezipienten überlassen, den eigenen Blick und die *Landschaft des Möglichen* zu verändern.¹⁴⁴ Das umstrittene Darstellungsverbot sei somit keine Frage des Inhalts des Gezeigten, sondern seiner Form:

„Die Frage des Unerträglichen muss also an eine andere Stelle gerückt werden. Das Problem ist nicht, ob man die Schrecken von Opfern dieser oder jener Gewalt zeigen sollte oder nicht. Es besteht in der Erzeugung von Opfern als Element einer bestimmten Verteilung des Sichtbaren.“¹⁴⁵

Ein Verbot ist schon aufgrund seiner Natur problematisch. Außerdem läuft es der Maxime von künstlerischem Schaffen entgegen. Kunst hat den ehrbaren Anspruch zu problematisieren, aufzuzeigen und im besten Falle den Blick zu verändern oder vielmehr zu bereichern. Spricht man in Bezug auf einen bestimmten Inhalt ein Verbot aus, so kommt es durch die Stilllegung des Diskurses zu einer Lähmung des kritischen Denkens. Die Behauptung, dass es etwas gebe, was man nicht darstellen dürfe oder aber nicht könne und weil man es nicht könne eben auch nicht dürfe, entstand aufgrund der öffentlichen

¹⁴² Vgl. Kertész, Imre, *Dossier K. Eine Ermittlung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, S. 13ff.

¹⁴³ Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag 2009, S. 102.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 123.

¹⁴⁵ Ebd., S. 116.

Darstellungen des Holocausts.¹⁴⁶ Rancières Ansatz bezüglich des Undarstellbaren und Nancys Ausführungen hinsichtlich des Darstellungsverbots ähneln sich in ihrer Argumentation. Beide vermuten sowohl eine Unmöglichkeit als auch eine Unrechtmäßigkeit¹⁴⁷ und sehen in dem Verbot zudem eine heilige Tendenz („*Du sollst dir kein Bildnis machen...*“).¹⁴⁸

6.1. Re-enactments in Rithy Panhs *S21: The Khmer Rouge Killing Machine*

Wir blicken nach Südostasien: Rithy Panh zeichnet in seinem Film *S21: The Khmer Rouge Killing Machine* aus dem Jahr 2003 eine bemerkenswerte Annäherung an die Schreckensherrschaft der Roten Khmer in Kambodscha. Unter Pol Pot gelangte die maoistisch-nationalistische Bewegung 1975 an die Macht und etablierte gewaltsam einen Agrarkommunismus. Die geistige Elite des Landes sollte vernichtet werden; als Angehöriger eines Akademikers war man gleichsam mitschuldig. Dem Genozid fielen schätzungsweise 750.000 bis zwei Millionen von insgesamt acht Millionen Kambodschanern zum Opfer. War Phnom Penh früher noch die *Perle Asiens* ist es heute die Hauptstadt eines der ärmsten Länder der Welt.

Panh meistert die Zusammenführung von Vergangenheit und Gegenwart sowohl filmtechnisch als auch inhaltlich. Zu Beginn sehen wir eine Totale über das Phnom Penh der Gegenwart. Die Kamera schwenkt über die sichtlich verarmte Stadt, aus dem Off ertönt die Artillerie trotz des derzeitigen Friedens. Noch heute hallen der Aufprall der Bomben und die Geräusche der Tötungsmaschinerie nach. Sie haben ihren Abschluss nicht in der Vergangenheit finden können und liegen wie ein dumpfer Schleier über der Stadt. Ein harter Schnitt eröffnet originales Filmmaterial, das ein geschäftiges Treiben der Kambodschaner anlässlich der Reisernte zeigt. Das schwarz-weiß Material und der kommunistische Gesang verraten, dass die Aufnahmen aus der Herrschaftszeit der Roten Khmer stammen, nachdem die einleitende Schrift die Bilder bereits in Kambodscha verortet hat. Die vielen Erntehelfer bewegen sich wie Ameisen über die Felder, dann folgt ein weiterer harter Schnitt. Die sich anschließenden Bilder zeigen ebenfalls ein Feld, das

¹⁴⁶ Vgl. Nancy, Jean-Luc, *Am Grund der Bilder*, Zürich-Berlin: diaphanes 2006, S. 52.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 53. und vgl. Rancière, Jacques, *Politik der Bilder*, S. 127ff.

¹⁴⁸ Vgl. Nancy, Jean-Luc, *Am Grund der Bilder*, S. 63.

gerade bestellt wird. Doch die Menschen sind weniger geworden; das Volk ist fort. Im Gegensatz zu früher sehen wir nur mehr vier Menschen im Vordergrund des Bildes, drei weitere zeichnen sich schwach im Hintergrund ab. Die Schnittmethode zeigt, dass die Population deutlich abgenommen hat. Man beginnt sich zu fragen, was zwischen dem *damals* und dem *jetzt* passiert ist und wo sie nun sind, die ganzen Menschen. Die kommunistischen Lieder aus dem Off halten an. Dies ist auf mindestens zwei Arten interpretierbar: Daraus lässt sich erstens ein Vorwurf an die jetzige korrupte Regierung ableiten, die sich nur mit einem Scheinparlament schmückt und zweitens als aktuelles Wirken der Vergangenheit. Die Lieder des Kommunismus aber auch die Gesänge der einstigen Bevölkerung sind noch nicht verstummt und melden sich immer wieder zu Wort denn beinahe jeder Kambodschaner hat durch die Herrschaft der Roten Khmer Schmerz erlitten.



S21: The Khmer Rouge Killing Machine 2003

Rithy Panhs Film befasst sich vorerst mit den Tätern. Man sieht einen Mann inmitten seiner Familie, durch das Gespräch mit seiner Mutter und einem weiteren Mann (vermutlich seinem Vater) stellt sich heraus, dass er einer der Wärter im Tuol Sleng Gefängnis in Phnom Penh war. Tuol Sleng war einst eine Schule, doch nachdem die Roten Khmer die Schulbildung verboten und abgeschafft hatten, wurde der Ort zu einem geheimen Lager mitten in der Hauptstadt umfunktioniert. Heute ist es ein Museum, das an den Genozid erinnert und die Namenlosigkeit der Toten aufzuheben versucht.

Die Familie rät dem Mann zu einer Zeremonie in der er seine Opfer um Vergebung bitten soll, damit ihn ihre Geister in Zukunft nicht mehr heimsuchen.¹⁴⁹ Doch der ehemalige Wächter winkt ab und sagt er bekomme Kopfschmerzen. Die verbale Konfrontation weckt einen Abwehrmechanismus seines Körpers. Die innere Unruhe und das *Nicht-Vergessen-Können* zeigen sich also nicht nur beim Opfer, wie bereits bei vorigen Filmbeispielen diskutiert, sondern auch beim Täter. Das Lager und sein gewaltsamer Raum wirken auf

¹⁴⁹ S21: The Khmer Rouge Killing Machine, Regie: Rithy Panh, DVD-Video, 2003, 0:07f.

beiden Seiten nach. Er denkt sich selbst als Opfer der Khmer Rouge und ihrer Tötungsmaschinerie. Ihm seien Befehle gegeben worden, so betont er. Der fiktive Zeuge Kamera reiht sich in den Halbkreis der Familie ein. Äußern sich die Mitglieder, so rückt die Kamera jedoch näher. Hinsichtlich des Wärters erzeugt diese Nähe einen sehr unangenehmen Effekt, da man langsam erahnen kann, welche Position der Mann inne hatte. Die Kamera ist so nah vor seinem Gesicht, fast als würde sie gewaltsam versuchen wollen mehr von ihm zu erfahren und zu begreifen, wie jemand zu solchen Taten fähig ist. Die familiäre Szene zeigt einen normalen Menschen. Seine Mutter sagt aus, dass er stets gut gewesen sei und er einfach keine Wahl gehabt hätte. Gleichzeitig sind die Aussagen widersprüchlich: Der Sohn ist der eigenen Mutter zum Rätsel geworden, denn kurz vorher betont sie, sie habe ihn schließlich nicht gezwungen, der Regierung zu dienen. Die Fassungslosigkeit gegenüber dem System und das *Nicht-Begreifen-Können* desselben werden hier deutlich.

Die Alternative zur Arbeit im Gefängnis wäre die Front gewesen. Rückwirkend betrachtend erwägt der Wärter letzteres als die bessere Option. Lieber an der Front sterben, als mit den Erinnerungen an den vollzogenen Völkermord zu leben. Dies betont die nachhaltige Dimension des Lagers. Das mörderische Potenzial besteht nicht nur darin, dass es die Insassen ihrer Leben beraubt. Es hat nicht nur die Toten getötet, sondern auch die Überlebenden. Lager ist der Raum der absoluten Verdichtung von Gewalt. Diese Entmenschlichung der Täter zeigt sich ebenfalls in der Erinnerung Vann Nath's, ein ehemals inhaftierter Maler und nur einer von insgesamt sieben Menschen, die Tuol Sleng überlebten. So beschreibt er die Wächter als langhaarige, blasse Gestalten, weder männlich noch weiblich.¹⁵⁰ Sein Gedächtnis hat eine *Entgeschlechtlichung*, eine Entmenschlichung vorgenommen, da er den Wächtern keine menschlichen Attribute zuschreiben konnte. Nath beschreibt in einer Szene seine Deportation. Gleichzeitig malt er an einem Bild, das eine ganz andere Szene darstellt. Bild und Ton widersprechen sich nicht, sondern verdichten die Zeit. Er berichtet, dass er allein sei. Die Kamera untersucht währenddessen das Bild, an dem er arbeitet. Es zeigt eine ganze Gruppe von Männern in Fesseln und mit verbundenen Augen.¹⁵¹ Somit transformiert der Film Nath's Einzelschicksal zu einem kollektiven. Gleichzeitig fallen hier Vergangenheit und Gegenwart zusammen. Nach Gilles Deleuze

¹⁵⁰ S21: *The Khmer Rouge Killing Machine*, Regie: Rithy Panh, 0:12f.

¹⁵¹ S21: *The Khmer Rouge Killing Machine*, Regie: Rithy Panh, 0:09f.

lassen sich diese Bilder als Kristallbilder bezeichnen, in denen die Zusammengehörigkeit von Aktuellem und Virtuellem sichtbar wird.¹⁵²

Panh fordert die Wächter auf, ihre Tätigkeit von damals „nachzuspielen“. Sie imitieren ihren eigenen damaligen Habitus und tatsächlich sieht es so aus, als könnten sie es gleich morgen wieder so tun. Die Findung und das Aufgehen in ihrer alten Routine wirkt erschreckend, nahezu unerträglich.¹⁵³ Durch das bewusste Einsetzen bestimmter Reizelemente, wie in diesem Fall der vertraute Raum, werden über einen *Triggereffekt* einstudierte Verhaltensmuster ausgelöst. Zusätzlich führt Rithy Panh Vann Nath, also Opfer, und die Wächter Tuol Slengs, also Täter, zusammen. Vann Nath, der als Vertreter des Regisseurs agiert, tritt in den Dialog mit den Wächtern. Er fragt nach ihrer Menschlichkeit, sie antworten mit Gehorsamkeit gegenüber der Partei Angkar.¹⁵⁴ Das Recht, über Leben und Tod zu richten, kommt allein der Partei zu. Die Auflösung familiärer Banden war eine Selbstverständlichkeit, so hätten sie sogar ihre eigenen Eltern getötet, berichten die Wächter. Denken ist in einer Tötungsmaschine nicht zulässig. Die Befehle des Gefängnisleiters Kaing Guek Eav, genannt Duch, wurden nicht hinterfragt, sondern blind befolgt. Die Fakten über die Insassen wurden penibel zu Protokoll genommen, Randnotizen wie „execute“ oder „keep for use“ entscheiden über das Schicksal der Menschen¹⁵⁵, denen weniger Würde entgegengebracht wird als Tieren. Nicht die Tötung war das alleinige Ziel der Roten Khmer, sondern die totale Annihilation. Daher wurden die Wärter medizinisch geschult, damit sie die Gefolterten gerade noch am Leben erhalten konnten; und dies nur, um sie daraufhin wieder der Folter auszusetzen. Sämtliche Gegenstände, die die Insassen zum Suizid befähigt hätten, wurden aus den Zellen, ehemaligen Schulklassen, entfernt. In halblebendige Körper kann sich die Souveränität besser einschreiben. In einer Diskussion merkt Vann Nath an, dass die Opfer lange nicht mehr menschlich gewesen seien, als die Wärter sie töteten.¹⁵⁶ Hierauf lässt sich erneut Agambens Ausführung bezüglich des Muselmanns anwenden. Scheinbar wirkt jedoch die Gleichgültigkeit auf Täterseite nur bis dahin weiter, bis man sie zu einer Aufarbeitung der Vergangenheit zwingt. Vann Nath führt an, dass die Zerstörung auf den Körper ziele, nicht

¹⁵² Vgl. Fahle, Oliver, *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf 2002, 09.12.2014 (Orig. In: montage av 11/1/02, Berlin 2002. S. 97 – 112.)

¹⁵³ Vgl. Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 119.

¹⁵⁴ *S21: The Khmer Rouge Killing Machine*, Regie: Rithy Panh, 1:13f.

¹⁵⁵ *S21: The Khmer Rouge Killing Machine*, Regie: Rithy Panh, 0:23f.

¹⁵⁶ *S21: The Khmer Rouge Killing Machine*, Regie: Rithy Panh, 1:28f.

aber die Kraft hätte, die Seele zu vernichten. Die Glaubensfrage sei außer Acht gelassen, entscheidend ist die Arbeit Rithy Panhs und seine Bemühung, die Toten sprechen zu lassen, ihnen ein Gesicht zu geben und sie nicht in den Archiven dem Vergessen zu überlassen, sondern sie in die Gegenwart zu überführen um der einstigen Annihilation entgegen zu wirken. Um den Staub der Toten, die zu Partikeln im Wind geworden sind, wie Nath malerisch formuliert, zu rematerialisieren.

Die Entscheidung mit *re-enactments* zu arbeiten ist nicht nur pragmatischer (es existieren weder Filmaufnahmen des Gefängnisses Tuol Sleng noch von den *Killing Fields*) sondern auch ästhetischer Natur. Durch die Darstellung wird die Vergangenheit aktiv in der Bewegung rekonstruiert. Zusätzlich werden Gespräche geführt und die detaillierten Aufzeichnungen über die Gefangenen Tuol Slengs studiert. Panh erzeugt Szenen, deren Dynamik für sich selbst spricht. Durch das Verschmelzen vieler verschiedener Quellen und Zeugnisse kommt es zu einer Verdichtung von Informationen. Der Zuseher bekommt eine Ahnung, wie es wirklich gewesen sein muss. Panh gibt sich jedoch nicht mit der bloßen Vermittlung der Vergangenheit zufrieden. Durch die Auseinandersetzung mit dem Geschehen und der betroffenen Gegenwart wird die Opfer- und Täterfrage neu gestellt. Demnach liefert der Film einen wichtigen Beitrag zur Selbstkonfrontation. Rancière lobt Panhs Ansatz, weil er einen vielfältigen Reflektionsraum eröffnet.¹⁵⁷ Dieser zieht sich durch mehrere Schichten. Nicht nur die Wärter und die Überlebenden von Tuol Sleng setzen sich mit ihrer eigenen Vergangenheit auseinander, sondern der Film dient auch anderen Kambodschanern dazu sich mit der unaufbereiteten jungen Geschichte des eigenen Landes auseinanderzusetzen. Zudem hatte die Herstellung des Films für Rithy Panh, dessen Eltern infolge der durch die Roten Khmer ausgelösten Hungersnot starben, einen therapeutischen Effekt. Die Bilder dienen der Neuformierung des kollektiven Gedächtnisses und natürlich auch als abschreckendes Exempel. Sie drängen sich nicht auf, auch wenn der Inhalt des Gezeigten unerträglich ist. Panhs Film zeigt, dass Film in der Lage ist das Undarstellbare zu untersuchen. Kein Abbild zu erstellen, doch durch die verdichtende Methode der Wahrheit von Tuol Sleng und den Killing Fields näher zu kommen. Dieser Gedanke der Annäherung und die Erfassung des Fragmentarischen ist entscheidend und eben nicht nur als Mangel zu begreifen, sondern auch als Stärke zu betrachten, da eine Annäherung nicht dazu verpflichtet ist „unwichtige“ Ereignisse zu

¹⁵⁷Vgl. Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 119ff.

duplizieren. Sie kann umlegen und kombinieren und somit eine neue spezifische Sprache finden, die dem Inhalt würdig ist:

„Da Zeugnisse immer in einem ebenso sozialen wie themenspezifischen Kontext rezipiert werden, vermag auch und manchmal gerade das Fragmentarische oder das sich nicht Schließende den Raum für weitere Erkenntnis zu öffnen.“¹⁵⁸

Ganz im Sinne des *Direct Cinemas* motiviert Panh Szenen, die keiner Erklärung bedürfen. Der Fokus liegt nicht auf dem Beantworten von etwaigen Fragen, sondern auf der freien Entfaltung der Worte und auf der Interaktion. Durch das Arbeiten mit den überlieferten Materialien soll es zu keiner Verurteilung, sondern zu einer Rekonstruktion der Maschine kommen. Deshalb trifft Opfer auf Opfer, Täter auf Täter und Opfer auf Täter. Dadurch werden unterschiedliche Gesprächsdynamiken entwickelt, die zu einer Vervollständigung der Perspektiven ein Gesamtbild zulassen. Panh verzichtet auf den Gebrauch von Schnitten um der Entwicklung seiner Darsteller Raum zu geben. Joshua Oppenheimer arbeitet in *The Act of Killing* ähnlich wie Rithy Panh, jedoch tritt er direkt mit seinen Darstellern in Kontakt. Er begleitet Anwar Congo, einen Zugehörigen des Paramilitärs, die sich zwischen 1975 und im darauffolgenden Jahr der Tötung rund einer Millionen Kommunisten, Regierungsgegnern und Chinesen schuldig machten. Auch Anwar stellt die Tötungen nach¹⁵⁹, er scheint aber weniger als die Wächter in Panhs Film unter der eigenen Vergangenheit zu leiden. Das liegt darin begründet, dass er seine Autorität noch immer ausleben kann. Die Menschen fürchten ihn nach wie vor, er hat hochrangige Freunde in der Politik und die juristische Verfolgung, anders als in Kambodscha, bleibt aus. Doch das schützt Paramilitärs wie Anwar nicht vor der eigenen strafenden Erkenntnis. An dieser Stelle soll nicht auf den Inhalt des Films eingegangen werden und anhand dessen untersucht werden, wie er arbeitet sondern lediglich die Praxis Oppenheimers Erwähnung finden. Er bat die Täter ihre Taten nachzustellen, um zu verstehen, warum sie nach wie vor stolz auf die Tötungen sind. Die Form konnten sie frei wählen. Sie entschieden sich selbst einen Film zu machen. Dabei schlüpfen die Täter teilweise in die Rollen der Kommunisten und werden von ehemaligen Kollegen verhört. Die Stimmung am Set ist gut und die Darsteller amüsieren sich. Doch zum Schluss gesteht Anwar, dass ihn die Vergangenheit immer wieder einholt und dass sie ihm den Schlaf nimmt.¹⁶⁰ Durch die Produktion des

¹⁵⁸ Schneider, Christoph, „Medialität und Zeugenschaft“, *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Hg. Elm, Michael/ Köbler, Gottfried im Auftrag des Fritz Bauer Instituts, Frankfurt/ New York: Campus Verlag 2007, S. 262.

¹⁵⁹ *The Act of Killing*, Regie: Joshua Oppenheimer, DVD-Video, Koch Media GmbH, 0:08f.

¹⁶⁰ *The Act of Killing*, Regie: Joshua Oppenheimer, 2:48f.

Films im Film wird ein Moment erzeugt, in dem sich der Film selbst reflektiert. Anwar wird zum Zuseher seines eigenen Films. Seine eigene Vergangenheit wird ihm selbst entfremdet, da er eine bewusste Rolle einnehmen muss. Dabei verweist Oppenheimer auf die Macht der Bilder, die tatsächlich einen Reflektionsprozess einleiten können. So wie sich anlässlich des Films im Film Anwar Congo seiner Vergangenheit stellen muss, vermag es auch das Gesamtwerk mit dem Kinopublikum.

7. Film als Zeuge des Undarstellbaren

Ein Zeuge ist generell jemand, der einem Geschehen beigewohnt hat und in der Lage ist davon zu berichten. Wenn von *Zeugenschaft* die Rede ist, so denkt man meist an die gerichtliche. Allgemein gesprochen jedoch ist ein Zeuge jemand, der zu dem Versuch einer Wahrheitsfindung beiträgt. Meist geht es um die Ermittlung von Recht oder Unrecht und die Feststellung einer Schuld. Diese Definition lässt sich sowohl auf das Private, als auch die öffentliche Dimension anwenden. Sobald eine Öffentlichkeit Interesse an der Aufklärung eines Tatbestandes hat, schaltet sich der Rechtskörper ein. Rechtliche Auflagen haben andere Konsequenzen zur Folge als private Bestimmungen. Sie sind bindend und meist konsequenzerhöhend. Allerdings geht es nicht immer um die Findung einer Schuld, ebenso kann der Anspruch sein mehr über einen Sachverhalt, der als relevant erachtet wird, zu erfahren.

Es kann zwischen vier Arten von Zeugen unterschieden werden. Es wird unterschieden zwischen dem juristischen, dem religiösen, dem historischen und dem moralischen.¹⁶¹ Selbstverständlich können Mischformen aller Art in Erscheinung treten, die sich an dem Gewicht und der Einbettung des Zeugnisses orientieren. Der religiöse Zeuge, auch Märtyrer genannt ist einer politischen Gewalt ausgesetzt. Er erliegt dieser Gewalt jedoch nicht *„ohne an eine höhere religiöse Instanz zu appellieren und auf diese Weise den physischen Tod in einen symbolischen Akt umzukodieren. Aus dem ‚Sterben an‘ wird ein ‚Sterben für‘.“*¹⁶² Damit entsagt der Zeuge der weltlichen Gewalt und wendet sich einer göttlichen hin. Wichtig ist dabei die öffentliche Dimension, um dem Akt der Opferung eine inspirierende Dynamik zu verleihen. Die Zeugenschaft, auch das Martyrium genannt, ergibt sich nicht aus dem Tod selbst, sondern aus der Verschriftlichung und dem Bericht.¹⁶³ Märtyrertode sind tief im christlichen Glauben verankert. Heutzutage wird man oft in den Nachrichten mit ihnen konfrontiert, meist handelt es sich dabei um Selbstmordattentäter, die darauf hoffen, dass ihr Martyrium medial um die Welt reist, um ein Exempel radikaler Werte zu statuieren. Kein anderer Tag als der 11. September 2001 bewies der Weltbevölkerung die Aktualität des Daseins von Märtyrern. Nicht gewillt sich der weltpolitischen Dominanz der Vereinigten Staaten zu beugen werden religiöse

¹⁶¹ Vgl. Assmann, Aleida, „Vier Grundtypen von Zeugenschaft“, *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Hg. Elm, Michael/ Kößler, Gottfried im Auftrag des Fritz Bauer Instituts, Frankfurt/ New York: Campus Verlag 2007, S. 37.

¹⁶² Ebd., S. 37.

¹⁶³ Vgl. ebd.c

Motivationen inszeniert, um die marktwirtschaftliche Vorherrschaft symbolisch zu vernichten. Symbolik bekämpft Symbolik. Der historische Zeuge bezeichnet einen Boten, der meist als einzig Überlebender in der Lage war von einem Ereignis zu berichten.¹⁶⁴ Als historische Zeugen lassen sich auch Journalisten des zeitgenössischen Medienzeitalters bezeichnen, allerdings unterscheiden sie sich in ihrem Handeln zum klassischen historischen Zeugen darin, dass sie nicht nur das Gesehene wiedergeben, sondern dem gleich eine Botschaft hinzufügen. Kriegsjournalisten reisen zum Ort des Geschehens und senden die Botschaft der unterlegenden Partei, um zu helfen und das Grauen zu beenden.¹⁶⁵ Bei der Art des Zeugens autorisiert sich seine Zeugenschaft automatisch, da eine Überprüfung meist nicht möglich oder absolut unmöglich ist. So auch beim Zeitzeugen, dessen Wert darin liegt *„unser Wissen von geschichtlichen Ereignissen durch die Erfahrungsdimension zu bereichern und dabei zugleich auch die Dimension einer ‚Geschichte von unten‘ in die Historiografie einzuführen“*¹⁶⁶.

Der moralische Zeuge stellt eine neue Form seiner Art dar. Er ist sowohl Opfer, als auch Zeuge. Jedoch wird er nicht zum Märtyrer, da sein *Überleben* zur Bedingung für sein Zeugnis wird und nicht sein Tod selbst dieses darstellt.¹⁶⁷ Er spricht stellvertretend für die Ermordeten, deren Tod keine Möglichkeit ließ, für sich selbst zu sprechen. Der moralische Zeuge wirkt nicht im Gericht, seine Funktion reicht weit über die juridische Bezeugung hinaus. Er stützt oder erzeugt *„ein gesellschaftliches Milieu der Anteilnahme“*¹⁶⁸, das dem Stimmentzug der Überlebenden und der Toten entgegenwirkt. Die Gemeinschaft wird zu einem sekundären Zeugen.¹⁶⁹ Dadurch, dass der Öffentlichkeit selbst die Verantwortung einer neuen Art der Zeugenschaft auferlegt wird, öffnet sich eine *„schrannenlose Arena des Diskurses“*, der möglich macht, dass *„die traumatische Vergangenheit nachträglich mit Formen der politischen Verantwortung und einer Erinnerungskultur bearbeitet“* werden, *„die die Empathie und Solidarität mit den Opfern in den Mittelpunkt stellt“*¹⁷⁰. Nach Derrida entsteht das Zeugnis immer aus einem Geheimnis.¹⁷¹ Dort wo der Zeuge

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 39.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 40.

¹⁶⁶ Ebd., S. 41.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 42.

¹⁶⁸ Ebd., S. 43.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 42ff.

¹⁷⁰ Ebd., S. 43.

¹⁷¹ Derrida, Jacques, *Bleibe. Maurice Blanchot*, Wien: Passagen Verlag 2003², S. 28ff.

Zeugnis ablegt, ist er „*einmalig und unersetzbar*“¹⁷². Man wird niemals das erneut miterleben können, wovon der Zeuge berichtet, daher ist der Glaube auf die Vertrauenswürdigkeit des Zeugens entscheidend, andernfalls widerfährt ihm ein Stimmentzug. Von außen betrachtet: Es kann maximal zu einer Enthüllung kommen, minimalst zu einer Lüge, die trotzdem als Wahrheit empfunden wird. Der Tatsächlichkeitsgehalt des Inhalts liegt stets im Ermessen des bereits subjektiven Zeugen selbst, nie im Wartungsbereich des Rezipienten. Selbst die Aussage „Ich habe gelogen!“ garantiert keine Wahrheit¹⁷³ und kann nach wie vor eine Falschaussage implizieren. Derrida spricht lediglich von einer Stufe des Rezipierens. Beim Film wird alles noch verworrener und die Stufen steigen ins Unendliche. Der Regisseur ist bereits subjektives wahrnehmendes Subjekt. Er nimmt wahr und transformiert sein Wissen. Allein dabei gehen bereits viele Informationen verloren. Er teilt sein Wissen und im weiteren Verlauf bestimmt nicht nur er, sondern ein ganzer Produktionsapparat den Film. Je kleiner dieser ist, desto stärker wird einer Verfälschung demnach entgegengewirkt. Dann aber wird der Film auf unterschiedlichste Weise im Kino rezipiert und das Publikum muss evaluieren, ob es sich für das Zeugnis verbürgen kann.

7.1. Wahrheitsgehalt von Chris Markers *La jetée*

Film ist die bewusste Anordnung von Körpern. Da besonders sich bewegende Körper spannend sind und unsere Neugierde wecken ist Film das beste Medium um Körper zu erfassen. Zudem vermag er es auch andere Körperformen hervorzubringen, wie beispielsweise den nicht-diegetischen körperlosen Körper. Dem Off-Erzähler kommt im Essayfilm eine große Bedeutung zu, da durch ihn eine Diskrepanz zwischen Ton- und Bildebene geschaffen werden kann. Wenn die Tonebene von etwas anderem erzählt als die Bildebene gerade zeigt, werden neue Bedeutungsebenen erzeugt. Die Verwirrung rührt vom Widerspruch beider Ebenen her. Eine neue Form wird geschaffen. Tritt im klassischen Spielfilm der Off-Kommentar hinter der Handlung zurück und möchte seine Arbeit möglichst unsichtbar vollziehen wird er bei Chris Marker zum Mitspieler. Er ist zwar nach wie vor körperlos, kündigt sich aber trotzdem an und die Möglichkeit bestünde,

¹⁷² Ebd., S. 42.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 43ff.

dass er sich aus dem *hors-champ* herausbewegt und sichtbar wird.¹⁷⁴ Der Off-Kommentator verfügt über ein „Mehr an Wissen“¹⁷⁵, er ist die Intelligenz, die durch den Film leitet und die Bilder dirigiert. Er ist nicht nur mit den Bildern vertraut, sondern auch mit den Motiven der darin befindlichen Personen. Zweifelt der Protagonist in *La jetée* an der Tatsächlichkeit der Bilder seiner eigenen Erinnerung, so nimmt der Erzähler diesen Umstand bereits vorweg. Er tritt dementsprechend auch ergänzend hinzu, schließlich ist den Abgebildeten keine Stimme gegeben. Nur an einer Stelle hört man ein Flüstern auf Deutsch, das den Wissenschaftlern zugewiesen werden kann. Man sieht sie zwar nicht ihren Mund bewegen, da die Fotografien das Zeitkontinuum hemmen, doch die Kombination aus Bild- und Tonkörper lässt keine anderen Rückschlüsse zu. Interessant daran ist zu beobachten, dass wir durch die Tonspur glauben etwas zu wissen, obwohl diese Informationen sich nicht aus den Bildern ableiten lassen. Der Ton hat die Macht uns glauben zu lassen, wir sähen etwas, was sich tatsächlich jedoch nur akustisch abspielt.¹⁷⁶ Trotzdem fällt dem Zuschauer durchaus der Mangel an Bildern auf. Die Grenzen des Bildes und die uneigene Identität des Blicks sind schnell erkannt.¹⁷⁷ So schafft der Film einen Metadiskurs über das eigene Wesen, indem er sich stetig in einem Bereich zwischen der Herrschaft und Kontrolle über die Bilder und ihrer Verselbstständigung bewegt.¹⁷⁸

La jetée benennt einerseits den Steig in Orly aus der Erinnerung des Protagonisten, zum anderen kann es *das Geworfene* bedeuten. Das Antlitz der Frau aus *La jetée* wird dem Rezipienten *entgegengeworfen*. Das einzige Bewegtbild in Markers Fotoroman, wie er ihn selbst nennt, ist dem Augenaufschlag der geliebten Frau gewidmet. Die Sinnlichkeit und Verbundenheit zu bestimmten Bildern ist zugleich der Grund, warum der Protagonist auserwählt ist, den Wissenschaftlern dienlich zu sein. Der Protagonist sei ein starker Mentalist, heißt es zu Beginn des Films, daher sei er prädestiniert an den Zeitreiseexperimenten teilzunehmen. Die Frau ist dabei die Schlüsselfigur, die Erinnerung an ihr Abbild entscheidungsbedingende Instanz für den Protagonisten sein Glück nicht in der Zukunft, sondern sein Ende in der Vergangenheit innerhalb des anachronistischen Konstrukts zu suchen und somit den Kreis der Unendlichkeit und der unaufhörlichen

¹⁷⁴ Filser, Barbara, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 113ff, (Orig. Filser, Barbara, „Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder“, Diss. Karlsruhe, Staatliche Hochschule für Gestaltung 2007).

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 113.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 11-112.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 143.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 127.

Redundanz seines Schicksals zu beschließen. Die Unzulänglichkeit des Mannes, die darin liegen mag, der Frau verfallen zu sein, ruft erneut eine biblische Konnotation hervor. Frau ist Quell der Verdammung, verführende Instanz, selbst im Setting des 3. Weltkrieges, welches eigentlich den Verdacht auf ein Ende anderweitiger Natur eröffnet. „*Das Geworfene*“ kann gleichzeitig auf das Publikum hinweisen, dass sich mit starren Bildern konfrontiert sieht. Es ist etwas „Hingeworfenes“, das es einzuordnen gilt. Der Film liefert Material, das man unabhängig voneinander betrachten könnte. Die Montage fordert nicht ein unentdeckt zu bleiben, ganz im Gegenteil, sie stellt sich aus. Dieser Effekt wird durch die Aussage des Erzählers gefördert, die besagt, dass sich der Protagonist nicht sicher sei, ob er den eigenen Erinnerungen trauen könnte. Wie sollte das Publikum dem trauen, was es dort sieht, wenn eine Garantie darüber nicht vorausgesetzt wird? Die Ungewissheit über die Wahrhaftigkeit der Bilder begleitet Markers Protagonisten. Er selbst zweifelt an ihrer Tatsächlichkeit und vermutet, dass sich andere Bilder nur als Mittel der Verdrängung, als Mechanismus zum Überleben vor die Realität geschoben haben. Er misstraut nicht nur seiner Umgebung, sondern auch sich selbst. Allerdings geht er in seiner Liebe das Risiko ein, dass die Bilder, vielmehr seine verinnerlichten Bilder, sich als Trugbilder entpuppen können.

„For a long time he was to wonder whether he had really seen this face...the only peacetime image he carried through the war...or whether he had created a moment of tranquility...to offset the frenzy to come...“¹⁷⁹

Der Tatsächlichkeitsanspruch von Fotografien wird bewusst ausgehebelt. Der Satz lässt eine Idealisierung des Moments durch Erotisierung desselben vermuten. Es ist anzumerken, dass es sich um eine besonders schöne Frau handelt. Sie ist stilvoll, klassisch, begehrenswert und sinnlich inszeniert. Das Licht schmeichelt ihren Zügen¹⁸⁰, als würde die Sonne zu eben diesem Tag nur für sie scheinen um ihren Körper zu zeichnen. Als würde ihre alleinige Präsenz die Entscheidung des Protagonisten rechtfertigen. Als sei ihre Schönheit allein, ihre Anwesenheit das Opfer wert.

Wann tauchen folglich erotische Körper auf? Das subjektive Erleben des Kriegsgezeichneten wird als so schmerzlich empfunden, dass eine Schönung dessen unvermeidlich erscheint. Das Gedächtnis wird als ein lebendes Etwas entlarvt, welches Postproduktion nicht nur zulässt, sondern explizit vorantreibt. Es ist nicht nur

¹⁷⁹ *La jetée*, Regie: Chris Marker, DVD-Video, Optimum Releasing Limited Artwork 2011, 0:02f; (Orig. *La jetée*, Frankreich 1963).

¹⁸⁰ *La jetée*, Marker, 0:15f.

sinnabsorbierendes, sondern auch gleichzeitig sinngebendes Organ. Die Frau wird in Extremen imaginiert: Sie ist das Reine, das Gute, das Hilflöse, das Treue oder das Verführerische. Der weibliche Körper ist hier Projektionsfläche von der Sehnsucht nach Geborgenheit, sein Abbild eruiert eine Sinngebung, eine Schönung der Welt.

Der Protagonist und seine Geliebte finden sich in einem Museum wieder, in dem sie die dort ausgestellten ausgestopften Tiere studieren.¹⁸¹ Die Erzählstimme verrät:

„They have now perfected the range, enabled the subject to move freely within the given moment of time...“¹⁸²

Das Subjekt ist kontrollierbar geworden und in seiner Eigenständigkeit bezwungen. Das Subjekt ist umzingelt, der Körper ist erfasst, das Produkt taxidermischer Verfahren ist die Perfektion der Fremdvereinnahmung von Körper, seine perfekte Ausbeute. Die Tiere, oder auch das, was von ihnen übrig geblieben ist, sind einbalsamiert in Raum und Zeit, auf ewig fixiert. In *La jetée* erscheinen sie auf mindestens zweierlei Weise mumienhaft. Dem gehen zwei gewaltsame Fixierungen der Körper voraus. Sie sind nur noch äußerlich, sie wurden gewaltsam *veräußert* und zurück bleibt nur ein Etwas ohne jeglichen Bezug zu ihrem einstigen Wesen.¹⁸³ Außerdem sind sie allein durch den Vorgang des Fotografiert-Werdens auf ewig gespenstisch.¹⁸⁴ *La jetée* experimentiert bewusst mit dem Rohmaterial des Films, der Fotografie und erzeugt durch die Aneinanderreihung in einem verhaltenen Zeitkontinuum¹⁸⁵ eine neue Ästhetik. Es kommt nicht nur zu einer perversen Verschränkung der beiden Begrifflichkeiten des Realen und des Lebendigen¹⁸⁶, sondern zusätzlich zu einer Überführung des Bewegtbildes. Der Körper erstarrt, hält kurz inne und gibt sich anschließend wieder dem Bewegungsfluss hin. Er wandelt zwischen Tod und Lebendigkeit und immer wiederkehrenden Verweisen auf dieselben.

Chris Marker veranlasst nicht nur die gewalttätige Bildwerbung des Animalischen, sondern auch die des Menschen. Die Anwendung taxidermischer Verfahren setzt eine Hierarchie

¹⁸¹ *La jetée*, Marker, 0:18f.

¹⁸² *La jetée*, Marker, 0:19:f.

¹⁸³ Vgl. Barthes, Roland, *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main: suhrkamp Taschenbuch Verlag 1985, S. 12.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 100.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 89 – Begriffe des Realen und des Lebendigen fallen nach Barthes in der Fotografie zusammen.

der Lebewesen voraus, so zwingt der Mensch Tiere in Bilder.¹⁸⁷ Das Tier wird als Produkt vorgeführt, das allein menschlichen Interessen dient.¹⁸⁸



La jetée 1962

Doch Markers angewandte Montage in *La jetée* bricht mit dieser Hierarchie, der menschliche Körper wird abgewertet. Durch ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren wirken Tier und Mensch gleichberechtigt. Das Foto lässt auf keine Bewegung der zwei Museumsbesucher rückschließen, der einzige augenscheinliche Unterschied zwischen *tot* und *lebendig*. Die Tiere scheinen sich ebenso wie ihre Betrachter durch den nicht komplett erfassbaren Raum zu bewegen. Somit wird die Differenz zwischen einem ausgestopften und lebendigen Dasein kurzweilig aufgehoben. Es ist nicht eindeutig, wer hier *Betrachtender* und wer *Betrachteter* und wer *Bezwungener* und wer *Bezwingender* ist. Der menschliche Körper wird als ausgestopfte Hülle evaluiert. Bereits während des vorangegangenen Parkspaziergangs sind *Jumpcuts* und eine Abwertung des menschlichen Körpers zu verzeichnen.¹⁸⁹ Indem die zwei Protagonisten erst von vorne und anschließend von hinten abgebildet sind, lässt die Kameraposition offen, ob sich Mensch vor oder hinter dem Zaun befindet. Diese Technik wiederholt sich verstärkt während des Museumsbesuchs. Mit der Hierarchie der Lebewesen und der Erhabenheit des Menschen wird so experimentell gebrochen. Die *Jumpcuts* bieten einen Umsturz an, denn durch die Schnitttechnik wird der Blick der toten Tiere auf die zwei Besucher nachvollzogen. So läuft die Aufwertung des musealen tierischen Körpers der Abwertung des menschlichen entgegen. Außerdem lässt sich die Unbeweglichkeit der ausgestopften Tiere in Zeit und

¹⁸⁷ Vgl. Ullrich, Jessica, *Die gewalttätige Bildwerdung des Animalischen. Tiere als Medien von Gewalt*, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/kume/ullrich.pdf> 2004, 11.03.2014, S. 13.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 5.

¹⁸⁹ *La jetée*, Marker, 0:14f.

Raum auch auf die Menschen übertragen, sind sie doch in einer Zeitschleife gefangen. Der Junge, der sich selbst als Mann sterben sieht, wird sich erneut selbst sterben sehen. Der erste, der zweite und schließlich der dritte Weltkrieg haben dafür gesorgt, dass die Welt aus den Fugen ist und sich nicht mehr im vertrauten Raum- und Zeitkontinuum bewegen kann. Der Stillstand, das Festhängen in der Zeit und die unaufhaltsame Rotation drückt zudem eine starke Kritik an einer weltlichen Unverbesserlichkeit aus.

Diese Tendenz leitet gedanklich über zu der Ausbeutung des Menschen zu wissenschaftlichen Zwecken. Um das politische Gewicht von Körper in *La jetée* zu begreifen, muss die vorherrschende politische Situation vorerst analysiert werden. In welche Situation ist der Körper des Protagonisten eingebettet? Und welche repressive Macht steht ihm gegenüber? Wie im ersten Kapitel bereits detailliert ausgeführt ist der Mensch schon von Geburt an potenziell politisch, da er durch seine Körperlichkeit, die Hülle, seinem Individuum, welches Raum erlaubt für eine mögliche Subjektkonstituierung, immer zur politischen Zielscheibe werden kann.¹⁹⁰ Der Körper ist Ort einer potenziellen Verletzbarkeit.¹⁹¹

Der dritte Weltkrieg neigt sich dem Ende zu, da die Welt seiner Zerstörkraft nicht mehr Stand halten konnte. Der Notstand legitimiert die unmittelbare Präsenz der Disziplinarmacht, sie durchdringt den Protagonisten und ist sogar befähigt ihm auf Schritt und Tritt durch Raum und Zeit zu folgen. Wieder sind die Folterer, wie auch schon in *1984* in Medizinerkittel gehüllt. Die Macht der Institutionen wird nicht angewandt um den Menschen zu helfen, sondern um die Ausbeutung der Körper auf die Spitze zu treiben. Sogar die Gedanken, welche dem Subjekt eigen sein sollten, können eingesehen, verwendet und missbraucht werden. Die Kontrolle ist absolut, wie die Erzählstimme beim späteren Museumsbesuch verlauten lässt.¹⁹² Durch die deutsche Sprache wird an den zweiten Weltkrieg erinnert. Die Sprache ermöglicht den Zugang zur Welt, sie schlägt die Brücke vom alleinigen In-der-Welt-Sein durch den Körper zur Umwelt, die Welt, von welcher wir uns umgeben sehen. Sprache verleiht uns Kraft und unserem Begehren Ausdruck.¹⁹³ Gleichzeitig verrät sie etwas über uns. Sie lässt rückschließen auf eine vorangegangene Prägung, die wiederum mit einem Angebot an Möglichkeiten spielt. Eine

¹⁹⁰ Vgl. Butler, Judith, *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt am Main: suhrkamp 2005, S. 62 ff.

¹⁹¹ Vgl. ebd. S. 62.

¹⁹² *La jetée*, Marker, 0:19f.

¹⁹³ Vgl. Butler, Judith, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, S. 7.

weitere Motivation für Marker, den Wissenschaftlern eine deutsche Sprache einzuhauchen, könnten die Experimente während des zweiten Weltkriegs darstellen, die auf die Schaffung des Übermenschen abzielten. Besonders die am Menschen vollzogenen Grausamkeiten des SS-Arzts Josef Mengele sind weithin bekannt und geben zumindest noch im Entstehungsjahr von *La jetée* 1962 genug Veranlassung dafür, der neuen fiktiven Schreckensherrschaft eine deutsche Identität zu verleihen.



La jetée 1962

Wir befinden uns also im Ausnahmezustand. Das radioaktiv verseuchte Paris steht in Flammen, der klägliche Rest an Überlebenden hat sich im Pariser Untergrund versammelt und sogleich wieder eine Hierarchie eingeführt. Die Einstufung als Eroberer und als Gefangener erscheint willkürlich.¹⁹⁴ Hier wird über lebenswertes und nicht lebenswertes, über betrauernswertes und nicht betrauernswertes Leben im Namen der Wissenschaft und im Interesse der Menschheit, so heißt es, entschieden.¹⁹⁵ Gleichzeitig verfügt der Wissenschaftler wie auch unser Protagonist, der aufgrund der Tatsache ein starker Mentalist zu sein, zur Zeitreise befähigt ist, über eben diese Qualifikation. Dies führt den Missbrauch des menschlichen Körpers ad absurdum, ist der Wissenschaftler selbst doch zu dem befähigt, was er mit seinen Experimenten scheinbar herauszufinden versucht. Dieses Szenario ähnelt der von Foucault geschilderten Pestsituation, von welcher die Regierenden träumten, „um die perfekten Disziplinen funktionieren zu lassen.“¹⁹⁶ So lückenreich der Bilderfluss in *La jetée* sein mag, so lückenlos ist die Überwachung und die permanente

¹⁹⁴ *La jetée*, Marker, 0:04f.

¹⁹⁵ *La jetée*, Marker, 0:04f.

¹⁹⁶ Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: suhrkamp 2010, S. 255.

Wirkung derselben.¹⁹⁷ Im Krieg sind die Menschen weniger wert, eine Abwertung des Subjekts, vollzogen am menschlichen Körper wird angestrebt, um ein vermeintliches Recht auf einen Missbrauch desselben zu schaffen.

Den dritten Weltkrieg hat es bisher nicht gegeben, doch Chris Marker zeichnet uns ein mögliches Bild, das plausibel abgehandelt wird. Er „verschiebt“ die Geschichte und verleiht ihr einen neuen Sinn. Er entwirft ein Endzeitszenario, auf das sich die westliche Welt unaufhaltsam zubewegt. Das artifiziell Hinzugefügte erweist sich als Bereicherung. Auch wenn Film niemals ein Abbild leisten kann, so doch zumindest einen Verweis, der womöglich in der Lage ist neue Erkenntnisse zu erschließen. So kann auch ein Werk, das ganz offensichtlich seine Montage ausstellt, Zeuge sein.

Kurz gesagt: Es kann keine Wahrheit geben und selbst wenn jemand die Wahrheit spricht, so bleibt die Feststellung dessen unentscheidbar. Doch es gibt ein Verlangen nach Wiedergabe, nach Auseinandersetzung und Aufarbeitung und Diskurs. Man kann gewisse Dinge nicht dem *Vergessen-werden* in den Archiven überlassen, doch ein Aufgreifen wird niemals lückenlos die gesamte Wahrheit abdecken. Es tut sich ein Konflikt auf. Entweder absoluter Verzicht, da einer Sache niemals Genüge getan werden kann oder aber Abfindung mit der Tatsache, dass sich die Wahrheit irgendwo zwischen Gezeigtem und Zitiertem bewegt. Wie bereits weiter oben erwähnt, ist die Anfertigung eines Duplikats der Geschichte unmöglich und soll auch nicht Ziel sein. Es lässt sich also davon ausgehen, dass ein Werk, das eine bestimmte Situation, einen bestimmten Sachverhalt thematisiert, nicht nur als minderes Etwas betrachtet werden sollte, sondern gleichzeitig auch etwas Neuartiges hervorbringt. Es ist unmöglich etwas Neues zu schaffen, was außerhalb dessen liegt, was gedacht werden kann. Betrachten wir die gedankliche Welt als abgeschlossenen Kosmos, dem selbst das kleinste Teilchen nicht entweichen kann, sondern sich immer nur neu transformiert. Es kann auch nichts Neues hinzugefügt werden, lediglich die Verhältnisse innerhalb dieses Universums können verändert werden, indem sich das System von innen heraus erneuert. Darstellungen von etwas wird immer ein *mehr* beigemischt sein, auch wenn das *mehr* nur dadurch entsteht, dass die Thematik mehrere Schichten durchlief, doch der Reiz liegt darin, dieses *mehr* zu ergründen. Diskurse bilden „systematisch die Gegenstände“, „von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 258.

Sachen. Dieses ‚mehr‘ macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses ‚mehr‘ muss man ans Licht bringen und beschreiben.“¹⁹⁸

¹⁹⁸ Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1973, S. 74.

7.2. Die Wahrheit in falschen Bildern

„Bilder sind für Deleuze im Grunde immer *Simulacren*“¹⁹⁹, denn ihre Existenz kann immer nur dieselbe beglaubigen²⁰⁰, niemals aber den Inhalt des Kaders garantieren. Eben darin liegt die Macht des Bildes. Es bietet einen phantastischen Raum für Wahrheit, auch wenn es aufgrund seiner eigenen Natur immer schon falsch ist. Fiktion und Wahrheit schließen sich auf der inhaltlichen Ebene nicht aus, denn Wahres kann auch innerhalb von Fiktion angestrebt werden.²⁰¹ Im Kristall-Bild treten „*das Reale und das Imaginäre, das Aktuelle und das Virtuelle nacheinander*“²⁰² auf und bedingen somit „*die Koaleszenz eines aktuellen Bildes und seines virtuellen Bildes*“²⁰³ und ferner „*die Ununterscheidbarkeit der beiden distinktiven Bilder*.“²⁰⁴ Daraus ergibt sich, dass sämtliche Bewegungen im Film stets auch zu einer Bewegung der Welt werden können.²⁰⁵ Deleuze geht sogar noch weiter und sagt, dass eben „*die Anomalien der Bewegung zum Wesentlichen werden*.“²⁰⁶ Folglich bezeichnet eine Abweichung nicht einen Mangel, sondern auch eine Ausrichtung des Fokus auf das Wesentliche. Kristall-Bilder und Bewegungsbilder schließen sich aber nicht gegenseitig aus, denn „*die Übergänge von einer Anordnung zur anderen, vom Organischen zum Kristallinen, können unmerklich sein, und ebenso können sich ständig Grenzüberschreitungen ereignen*.“²⁰⁷ Deleuze bemerkt einen neuen „*Status der Erzählhandlung*“:

sie hört auf, wahrhaftig zu sein, nämlich das Wahre anzustreben, und setzt sich im wesentlichen als fälschend. Es geht dabei nicht etwa um den Grundsatz ‚Jedem seine Wahrheit‘, um eine den Inhalt betreffende Variabilität. Eine Macht des Falschen substituiert und verdrängt die Form des Wahren,...“²⁰⁸

Alternative Vergangenheiten und mögliche Unmöglichkeiten gehören genauso „*zum selben Universum und bilden die Modifikationen derselben Geschichte*.“²⁰⁹ Die Macht des

¹⁹⁹ Schau, Mirjam, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 182.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ Vgl. Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991, S. 170.

²⁰² Ebd., S. 169.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 171.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd., S. 170.

²⁰⁸ Ebd., S. 174.

²⁰⁹ Ebd., S. 175.

Falschen tritt an die Stelle der „*Form des Wahren*“²¹⁰. Allerdings ist der Künstler, oder auch der Fälscher, der „*Schöpfer der Wahrheit, denn die Wahrheit kann weder erlangt oder gefunden noch reproduziert werden, sie muss geschaffen werden.*“²¹¹ Da der „*wahrhaftige Mensch und der Fälscher [...] Glied derselben Kette*“²¹² sind, bringen sie eine neue Form hervor, die von eben jener Kette verlangt wird. Deleuze bezeichnet diese neue Form als eine „*freie indirekte Rede*“²¹³. Sie eröffnet dem Schöpfer die Möglichkeit Analogien zu entwickeln, doch da Fälscher und der wahrhaftige Mensch eben Glied ein- und derselben Kette sind, lässt sich wiederum Wahrheit aus seinem Werk schöpfen. Das Gesagte geht über das Sichtbare hinaus.

Das Undarstellbare ist durch technische Innovationen und permanente Grenzübertretungen nicht darstellbar geworden, wir haben es immer noch mit Versuchen zu tun sich der Wahrheitsfindung anzunähern. Szenen der Gewalt sind wie alle filmischen Szenen niemals Abbild, sondern nur Begleiter. Sie sind keine unmittelbaren Zeugen, sondern bleiben weiterhin Diskurs. Es existieren die unterschiedlichsten Zugänge, ob sie nun in ihrer Handlungsebene sich im privaten oder öffentlichen Rahmen bewegen ist unerheblich. Beides spielt zusammen und die Verbindung ist näher als es oft den Anschein hat, sind wir doch selbst mittendrin. Wenn wir Bilder als konstruktive Phantasmen begreifen, so kommt die Frage auf, inwiefern zerstörerische Darstellungen destruktiver Form ihre Konstruktivität bewahren können. Zeiten wo der gläserne Mensch, Konzentrationslager, Ausbeutung von Human- und Bioressourcen und Folter längst Realität geworden sind und die mediale Präsenz ein verwirrtes Bild von Zeugnissen abliefert stellt sich die Frage nach einer Verantwortung neu. Ist es die Aufgabe des Fälschers wie Rossellini sagt, die ästhetische Form aus der ethischen zu entwickeln oder ist es ihm erlaubt die Dinge zu zeigen wie sie sind und den Inhalt die Form durchdringen zu lassen? Ist es nicht unethisch, Ethik dort zu verorten, wo keine Ethik vorherrscht? Ästhetik meint Bildsprache und etwas in eine Form zu füllen. Wenn also der Inhalt der Form in seiner Realität bereits eine unethische Form hat dann müsste uns die daraus entwickelte ästhetische Form eine ethische Kritik an einer ethiklosen Welt zeigen. Somit würde Rossellini auch Recht behalten, denn eine Gesellschaft, in der die Ethik abgedankt hat, tut doch Recht daran, die ästhetische Frage aus einer Nicht-Ethik zu entwickeln. Bilder der Gewalt haben sich

²¹⁰ Ebd., S. 179.

²¹¹ Ebd., S. 194.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd., S. 203-204.

verändert. Filme wie *Martyrs* (2008), *Saw* (2004) und *Die Passion Christi* (2004) beinhalten höchst sadistische Momente. Zudem zögert die Kamera nicht zu zeigen, sie entzieht sich nicht den Gräueltaten, sondern dem Verbergen. Die Kamera offenbart das Geschehen und wendet sich nicht verhalten ab. Die Bilder sind radikaler und brutaler geworden. Sie gehen ein größeres Wagnis ein.

7.3. Ein Ausblick: Die Form des Ekels und transzendente Abgründe

Das absolute Folterverbot gilt heute als weltweite Norm und würde eigentlich jedwede Diskussion erübrigen.

„Doch Namen von Gefängnissen wie Guantánamo oder Abu Ghraib und Begriffe wie black sites oder rendition sprechen eine andere Sprache. Sie zeigen auf eine Gegenwart, in der Folter und Misshandlungen möglich sind, als legitim erachtet und sogar zum regulären Bestandteil einer Praxis westlicher Regierungen werden können.“²¹⁴

Wie bereits festgestellt sind auch Szenen der Gewalt keine Duplikate einer vermeintlichen Realität. Sie vermögen nicht die Welt zu zeigen, wie sie tatsächlich ist. Stiglegger geht von Theodor Kotullas These aus dem Jahre 1956 aus, dass Filme niemals Spiegel des Lebens seien, sondern nur seines Widerscheins, welches „durch das Prisma der kollektiven Wunsch- und Furchtvorstellungen“²¹⁵ gebrochen wurde. Eine Encodierung der Bilder kann niemals gewiss sein²¹⁶, doch Marcus Stiglegger schlussfolgert, dass eine Ächtung von Szenen der Gewalt nicht zielführend und auf eine Fehlinterpretation zurückzuführen ist.

„‚Kino der Extreme‘ ist als offener Brief an all jene Leute zu verstehen, die nur allzu gerne den Blick auf die Schattenseite der Wirklichkeit scheuen und in ihrer hysterischen Blindheit den Boten mit der Botschaft verwechseln: ‚Open your eyes!‘“²¹⁷

Hier wird auf zwei Sachverhalte verwiesen. Zum einen scheuen Zuseher den Widerschein von Szenen, die schon längst Realität sind. Zum anderen ächten sie aufgrund ihrer Furcht zu Unrecht das Medium, obwohl sie lediglich die entschlüsselte Realität oder eben auch eine mögliche Decodierung scheuen. Wenn wir uns vor Gewaltdarstellungen verstecken und uns über die Unzumutbarkeit von Bildern echauffieren, so meiden wir die verstörende

²¹⁴ Krasmann, Susanne, „Imagination und Zerstörung. Beobachtungen zur Folter-Debatte“, *Die Verletzbarkeit des Menschen. Folter und die Politik der Affekte*, Hg. Göring, Reinhold, München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 99.

²¹⁵ Stiglegger, Marcus, „Kino der Extreme. Film als Reflexion der Gegenwart?“, *kino der extreme. kulturalanalytische studien*, Hg. Stiglegger, Marcus, St. Augustin: Gardez! Verlag 2002, S. 7-9, hier S.7.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 7.

²¹⁷ Ebd., S. 9.

Konfrontation, um uns selbst zu schützen.²¹⁸ Doch Derartiges ist nicht nur Ausgeburd von Fiktion sondern es ist in der Welt und aufgrund der Ausgesetztheit des Menschen und seiner Sensibilität höchst problematisch. Wenn sich die Gesellschaft in der Gewalt selbst zerstört und sich Terror in einen Staatsapparat etabliert und den Muselmann hervorbringen kann, geht der Grad der ausgeübten Souveränität, zu verstehen als Machtausübung über den Anderen, so weit, dass keine Subjektbildung mehr möglich ist. Körperliche Gewalt und Ausbeutung der Differenz des Anderen ist folglich nicht innerhalb des diskursiven Konzepts der Subjektkonstituierung anzusiedeln, sondern außerhalb dessen. Folter negiert jegliche Art der Bildung, sie ist destruktiv und zerstörerisch. Nancy schreibt in dem Sinne:

„Gewalt kann vorläufig als das Ins-Werk-Setzen einer Kraft definiert werden, die dem dynamischen und energetischem System, in das sie eingreift, fremd bleibt.“²¹⁹

Die Inhalte von Szenen der Gewalt geraten nicht in die Kritik, sondern vielmehr die Form der Darstellung. Durch sie werde das Publikum vollkommen eingenommen. Diese Debatte herrscht bereits seit den 1920er Jahren an²²⁰ und konzentriert sich auf drei verschiedene Punkte. Erstens soll der Zuseher zum Film selbst verführt werden und vollkommen im Kinoerlebnis eintauchen.²²¹ Zweitens bergen Filme eine Botschaft oder eine bestimmte Aussage die dem Zuseher auferlegt werden sollen.²²² Drittens entwerfe der Film *„mit all seinen inszenatorischen und dramaturgischen Mitteln ein seduktives Konstrukt, das letztlich ‚zu einer Aussage auf der nicht auf den ersten Blick erkennbaren Metaebene verführen soll‘*“²²³. Um die jeweilige Wirkung eines Films nachvollziehen zu können gilt es sämtliche Faktoren mitzudenken²²⁴, die Aufschluss über die intendierte Filmwahrnehmung geben können. Reinhold Göring sieht hier eine Verantwortung des Fälschers hinsichtlich der gewählten Mittel. Sie sollen sich von dem Geschehen distanzieren²²⁵, andernfalls liefe der Film Gefahr Folter propagandistisch gut zu heißen. Wir haben eine Verantwortung gegenüber der Fiktion, eben weil sie *„Ausdruck eines*

²¹⁸ Vgl. Graf, Dominik, „Magma des Schreckens. oder kurze Bemerkung über das Töten“, *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*, Hg. Sponzel, Daniel, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2007, S. 45.

²¹⁹ Nancy, Jean-Luc, *Am Grunde des Bilder*, Zürich-Berlin: diaphanes 2006, S. 32. (Orig. Nancy, Jean-Luc, *Au fonds des images*, 2003).

²²⁰ Vgl. Stiglegger, Marcus (Hg.), *Ritual und Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*, Berlin: Bertz + Fischer GbR 2006, S. 9.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd.

²²³ Ebd.

²²⁴ Vgl. ebd.

²²⁵ Vgl. Göring, *Szenen der Gewalt*, S. 181.

sozialen Vermögens ist²²⁶“. Reinhold Görling tätigt unter Bezugnahme auf Kathryn Bigelows Film *Zero Dark Thirty* aus dem Jahr 2012 eine interessante Feststellung. Anders als die allgemeine Kritik, dass der Film die Entwicklung der Protagonistin zu einer rücksichtslosen Folterin als Heldinnengeschichte darstelle, vermerkt er, dass die Regisseurin den Mangel an Selbstdistanz innerhalb einer Gesellschaft anklage, „*die eine Regierung gewählt und wiedergewählt hat, welche Folter de facto legalisiert hat*“²²⁷.

„Diesen Mangel an Selbstdistanz, der bis an die Arroganz der Rechtfertigung von Folter reicht, macht Bigelows Film in einer unbequemen Weise deutlich.“²²⁸

Auch wenn sich die tatsächliche Position der Fälscherin nicht mit Gewissheit feststellen lässt, so zeigt Görlings Aussage, dass die Interpretation auch der Form entgegen laufen kann. Daraus ergibt sich ein neues Zuschauerbild. Dem Publikum wird mehr zugetraut oder auch zugemutet; es wird als selbstdenkende Instanz statuiert, die sich nicht blind konform mit der Form und dem Inhalt verführen lässt. Die Metaebene erreicht so ein neues Stadium, denn ausschlaggebend ist nicht mehr nur das vorgelegte Produkt, in diesem Fall der Film, sondern nicht minder die Debatte außerhalb des Kinosaals. Die Orientierungslosigkeit hinsichtlich eventueller Interpretationswege mündet in der Selbstständigkeit des differenzierten Denkens des Zusehers. Das Repertoire an Möglichkeiten wurde um die Streuung von Dissens erweitert. Daher schließt sich dem Prinzip der Verführung ein vierter Punkt an, der sich an das gesellschaftliche Verständnis des Zusehers richtet. Durch einen gewalttätigen Inhalt und seine aufdringliche Form wird das Publikum verstärkt zu einer Standpunkteinnahme bewegt. Dies funktioniert durch die Hervorrufung von Ekel durch die Ausstellung des exploitativen Moments. Hinsehen erfordert Mut und bedeutet sich dem Widerschein der „*Schattenseiten der Wirklichkeit*“²²⁹ zu stellen. Ekel soll hier nicht nur als eine affektive und flüchtige Reaktion verstanden werden, sondern als konstanter Abwehrmechanismus gegen eine dem eigenen humanistischen Verständnis widersprechenden Darstellung. Die Überführung der Bilder wird durch die Verführung zum Ekel ausgelöst und garantiert. Diese Form des Ekels ist jedoch nicht unproblematisch. Sie setzt einen stark emanzipierten Zuschauer voraus, denn bei der vierten Form der Verführung gibt der Fälscher einen großen Teil seiner Macht ab.

²²⁶ Ebd., S. 85.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Stiglegger, „Kino der Extreme“, S.7.

In einer Welt, in der man sich selbst überlassen bleibt, überlässt auch der Fälscher dem Publikum sich selbst. Die Darstellungen mögen pervers sein und uns über die Schmerzgrenze hinaus drängen. Sie sind eine Antwort auf Ignoranz von Maschinerien sämtlicher Art und auf die Totsagung von Menschlichkeit. „*Verletzbarkeit muss wahrgenommen und anerkannt werden*“²³⁰, denn darin liegt die Kraft und das Potenzial von Gesellschaft. Am 11. September 2001 fanden etwa 3000 Menschen durch einen terroristischen Akt ihren Tod. Zehn Tage später verkündete der ehemalige Präsident der USA, die Trauer sei nun beendet und man müsse zu entschlossenem Handeln übergehen.²³¹ Von gelungener Trauer zu reden und die Vergeltung an ihre Stelle treten zu lassen negiert jegliche Art von Menschlichkeit. Es klafft eine Lücke, die es zu füllen gilt. Wenn humanistisches Verständnis übergangen wird, so entwickelt sich eine neue Form, die eben dem entspricht. Dieser Tag wird zudem als Einschnitt auch in der Geschichte des Films angesehen.²³²

*„Die politischen Wirren nach dem Terroranschlag vom 11. September 2001 brachten schließlich eine neue Popularität kruder Horrorfilme mit sich, in denen wiederum der Mensch des Menschen größter Feind ist. Das ‚Körperkino‘ generierte so ein neue Form des Grauens: das kreative Foltern und die umfassende Versehrbarkeit des Körpers, alles detailliert inszeniert in einer drastischen Konfrontationsästhetik.“*²³³

Die Gewalt der Szenen ist durch die Widererlangung von Souveränität motiviert, so obszön diese nach Derrida auch nach erfahrener Gewalt sein mag.²³⁴ Böses verlangt scheinbar nach Präsentation, doch ist es nur richtig Böses nicht böse darzustellen? Verlangt Böses nicht auch nach einer bösen Form beziehungsweise ist es grundlegend bösartig sich einer ‚bösen Form‘ zu bedienen? Zurück zu der Frage warum Menschen Szenen der Gewalt ertragen. Der Sehprozess ähnelt Körperstudien, einer Wahrheitssuche, wenn man so will. Es sind Grenzerfahrungen des Selbst und der eigenen Körperlichkeit. Das Publikum hat durch den Zugang zu Bewegtbildern, wie von Hinrichtungen des IS oder wie bereits erwähnt Bildern aus Konzentrationslagern, eine Idee von Folter und Gewalt, die sie in Fälschung und dem Widerschein des Lebens bestätigt sehen. Die Eindringlichkeit der Konfrontation, von der Stiglegger spricht, bringt ein neues Seherlebnis hervor, das bis an die Grenzen des Erträglichen vorstößt. Dadurch wendet sich die Wahrnehmung von dem

²³⁰ Butler, *Gefährdetes Leben*, S. 60.

²³¹ Vgl. ebd., S. 46.

²³² Vgl. Stiglegger, *Terrorkino*, S. 60.

²³³ Ebd.

²³⁴ Vgl. Göring, *Szenen der Gewalt*, S. 128.

Vertrauten und dem Immanenten ab hin zum Transzendenten. Szenen der Gewalt zeigen uns menschliche Abgründe und die Form zwingt uns hinabzusehen. Gleichzeitig ist neben dem Inhalt auch die Form selbst Abgrund, doch nicht lediglich dem Medium eigen, sondern Begleiter der Gesellschaft, der die Darstellungen entspringen. Einer Gesellschaft am „*destruktiven Endpunkt*“²³⁵, an dem die „*totale und willkürliche Verfügungsgewalt über die in Waren verwandelten Menschen*“²³⁶ Realität geworden ist. Filme vermögen es die Starrheit gewaltsamer Erfahrungen in Bewegung zu setzen. Sie sind Diskurs und Dissens und glücklicherweise weniger als andere Konsens.

²³⁵ Stiglegger, *Terrorkino*, S. 98.

²³⁶ Ebd.

8. Bibliographie

Agamben, Giorgio, *Homo sacer, Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main: edition suhrkamp 2002, (Orig. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a. 1995).

Améry, Jean, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, München: Szczesny 1966.

Assmann, Aleida, „Vier Grundtypen von Zeugenschaft“, *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Hg. Elm, Michael/ Kößler, Gottfried im Auftrag des Fritz Bauer Instituts, Frankfurt/ New York: Campus Verlag 2007.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main: suhrkamp Taschenbuch Verlag 1985.

Butler, Judith, *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt am Main: suhrkamp 2005.

Butler, Judith, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Gender studies*, Frankfurt am Main: suhrkamp 2001.

Bergmann, Franziska/Schössler, Franziska/Schreck, Bettina, *Gender Studies*, Bielefeld: transcript Verlag 2012.

Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991.

Derrida, Jacques, *Bleibe, Maurice Blanchot*, Wien: Passagen Verlag 2003².

Engelmann, Peter (Hg.), *Derrida. Jedes Mal einzigartig, das Ende der Welt*, Wien: Passagen Verlag 2007.

Filser, Barbara, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 113ff, (Orig. Filser, Barbara, „Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder“, Diss. Karlsruhe, Staatliche Hochschule für Gestaltung 2007).

Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1973.

Foucault, Michel, *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*, Berlin: Suhrkmap Verlag 2010.

Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: suhrkamp 2010.

Friedrich, Kathrin, *Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm*, Marburg: tectum 2008.

Globisch, Claudia, „Radikaler Antisemitismus. Inklusions- und Exklusionssemantiken von links und rechts in Deutschland“, Diss., Universität Erlangen, 2009.

Görling, Reinhold, *Szenen der Gewalt. Folter und Film von Rossellini bis Bigelow*, Bielefeld: transcript Verlag 2014.

Grabner, Franz, „Der Name der Erbsünde ist Verdrängung. Ein Gespräch mit Michael Haneke“, *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Hg. Wessely/Christian, Larcher/Gerhard, Grabner/Franz, Marburg: Schüren 2005.

Graf, Dominik, „Magma des Schreckens. oder kurze Bemerkung über das Töten“, *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*, Hg. Sponsel, Daniel, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2007.

Kertész, Imre, *Dossier K. Eine Ermittlung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH.

Koch, Angela, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung. Überlegungen zum Film Grbavica – Esmas Geheimnis. 1. Inszenierung von sexueller Gewalt und Trauma“, *Folterbilder- und narrationen: Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hg. Bee, Julia/Görling, Reinhold/Kruse, Johannes/Muhlleitner, Elke, Göttingen: V & R unipress 2013.

Krasmann, Susanne, „Imagination und Zerstörung. Beobachtungen zur Folter-Debatte“, *Die Verletzbarkeit des Menschen. Folter und die Politik der Affekte*, Hg. Göring, Reinhold, München: Wilhelm Fink Verlag 2011.

Lévinas, Emmanuel, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/München: Karl Alber 1992.

Nancy, Jean-Luc, *Am Grunde des Bilder*, Zürich-Berlin: diaphanes 2006 (Orig. Nancy, Jean-Luc, *Au fonds des images*, 2003).

Plumeyer, Florian, *Sadismus und Ästhetisierung. Folter als kultureller und filmischer Exzess im Gegenwartskino*, Stuttgart: ibidem-Verlag 2011.

Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag 2009.

Rancière, Jacques, *Politik der Bilder*, Berlin: diaphanes 2005.

Rejali, Darius, „Wahrheit, Erinnerung und die Erzwingung von Informationen“, *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, Hg. Harrasser/Karin, Macho/Thomas, Wolf/Burkhardt, München: Wilhelm Fink Verlag 2007.

Reifenberger, Julia, *Girls with Guns. Rape & Revenge Movies: Radikalfeministische Ermächtigungsfantasie?*, Berlin: Bertz + Fischer GbR 2013.

Schau, Mirjam, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Wilhelm Fink Verlag 2003.

Schimmel, Nina, „Funny Games. Ein Spiel ohne Grenzen“, *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*, Bielefeld: transcript Verlag 2013, S. 423-434.

Schneider, Christoph, „Medialität und Zeugenschaft“, *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Hg. Elm, Michael/ Köbler, Gottfried im Auftrag des Fritz Bauer Instituts, Frankfurt/ New York: Campus Verlag 2007.

Schwarte, Ludger, *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas*, Bielefeld: transcript Verlag 2007.

Sontag, Susan, *Das Leiden anderer betrachten*, München/Wien: Carl Hanser Verlag 2003.

Stiglegger, Marcus, „Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film“, Diss. Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Filmstudien 1999.

Stiglegger, Marcus, „Es könnte noch schlimmer kommen... . Momente des Täuschung und chronologische Inversion in den Filmen von Gaspar Noé“, *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Hg. Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne, München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG 2005.

Stiglegger, Marcus, „Kino der Extreme. Film als Reflexion der Gegenwart?“, *kino der extreme. kulturanalytische studien*, Hg. Stiglegger, Marcus, St. Augustin: Gardez! Verlag 2002.

Stiglegger, Marcus (Hg.), *Ritual und Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*, Berlin: Bertz + Fischer GbR 2006.

Stiglegger, Marcus, *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*, Berlin: Bertz + Fischer GbR 2010.

Internetquellen

Fahle, Oliver, *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf 2002, 09.12.2014 (Orig. In: montage av 11/1/02, Berlin 2002. S. 97 – 112.)

<http://derstandard.at/2000007750653/Viennale-BlogFrequently-asked-questions>, 26.12.14.

http://psychology.about.com/od/sindex/g/def_skinnerbox.htm, 24.11.14.

Orwell, George, *1984*, <http://www.planetebook.com/ebooks/1984.pdf>, 05.11.14

Scheiber, Roman, *Spiel, Satz und Unentschieden*, <http://www.ray-magazin.at/magazin/2008/06/funny-games-us-spiel-satz-und-unentschieden>, 26.12.14.

Ullrich, Jessica, *Die gewalttätige Bildwerdung des Animalischen. Tiere als Medien von Gewalt*, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/kume/ullrich.pdf> 2004, 11.03.2014.

Filme

1984, Regie: Radford, Michael, DVD-Video, Twentieth Century Fox 1984.

Funny Games, Regie: Michael Haneke, DVD-Video, Warner Home Video 2007.

La jetée, Regie: Chris Marker, DVD-Video, Optimum Releasing Limited Artwork 2011, (Orig. *La jetée*, Frankreich 1963).

The Last House on the Left, Regie: Dennis Iliadis, DVD-Video, Universal Studios 2009.

Irreversibel, Regie: Gaspar Noé, DVD-Video, Alamode Film 2012.

Salò oder Die 120 Tage von Sodom, Regie: Pasolini, Pier Paolo, DVD-Video, EuroVideo Medien GmbH 2014, 0:04f.; (Orig. *Salò oder die 120 Tage von Sodom*, Italien 1975).

S21: The Khmer Rouge Killing Machine, Regie: Rithy Panh, DVD-Video, 2003.

The Act of Killing, Regie: Joshua Oppenheimer, DVD-Video, Koch Media GmbH.

9. Abstract

Im Verlust eines geliebten Menschen zeigt sich wie sehr uns der Andere prägt und formt. Jeder Mensch ist potenziell verletzbar und Gewalten ausgesetzt. Trotzdem konsumieren wir Filme der Vernichtung und destruktiven Zerstörung fragilen Lebens. Wie stellt sich hinsichtlich dessen die Frage nach einer Verantwortung? Wo ist diese anzusiedeln und zu begreifen?

Gewaltdarstellungen werden seit Beginn der Filmgeschichte häufig verhandelt. Worin aber liegt der Reiz des Betrachtens, weist doch unser humanistisches Verständnis gewalttätige Handlungen im Alltag von uns? Gleichzeitig werden wir täglich durch Nachrichten und Katastrophenmeldungen mit Szenen der Gewalt konfrontiert. Wenn also derartige Darstellungen gefragt sind, eben weil sie in der Welt sind, so bedarf es einer angemessenen Form, die uns gleichzeitig schützt und den Filmzuschauer nicht zu ähnlichen Handlungen verführt, andernfalls, so warnt Rossellini, werde der Film zur Universität des Stehlens und Mordens. Es bedarf demnach einer ethisch wertvollen Form.

Zuletzt wird überlegt, ob Filme nicht Recht daran tun, unethische Szenen auch formell unethisch zu präsentieren, um somit eine Form des Ekels zu erzeugen, die den Filmzuschauer an die Wichtigkeit von Behutsamkeit im Umgang mit dem Anderen erinnert. Geächtete Bilder fallen demnach einer permanenten Fehlinterpretation zum Opfer, da der Kinogänger bemüht ist, sich selbst zu schützen. In Wahrheit verwechselt er aber die Botschaft mit dem Medium.

10. Curriculum Vitae

Name Carla Maria Losch

Geboren in Iserlohn

Ausbildung

1998 – 2008 Gymnasium An der Stenner

Studium

10/2008 Beginn des Diplomstudiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien