

Szenen der Gewalt

Folter und Film von Rossellini bis Bigelow

Bearbeitet von
Reinhold Görling

1. Auflage 2014. Taschenbuch. 216 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 2654 4

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 342 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Filmwissenschaft, Fernsehen, Radio > Filmtheorie](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

Reinhold Görling

Szenen der Gewalt

Folter und Film von Rossellini bis Bigelow

August 2014, 216 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-2654-4

Gewalt entstellt und zerstört das Opfer, es nimmt ihm seinen Ausdruck. Doch wird auch das Subjekt nur sichtbar in einem performativen Prozess, in dem es in Beziehung mit anderen einen Ausdruck findet. Im Bild der Folter hat der Film diese Grenze der Sichtbarkeit immer wieder thematisiert.

Der moderne Film selbst wird in einer Szene geboren, wie Serge Daney einmal gesagt hat: in der Darstellung der Folter vor einem Dritten in Rossellinis »Roma città aperta«. Reinhold Görling verfolgt diese Szene der Gewalt von Rossellini über Orwell, Pasolini, Beckett, Marker, Polanski, Hooper, McQueen u.a. bis zu Oppenheimer, Morris und Bigelow.

Reinhold Görling (Prof. Dr.) lehrt Medienwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2654-4

Inhalt

Politik, Schauspiel, Kino (Prolog) | 7

1 HINTER OFFENEN TÜREN: ROSELLINI UND DIE FRAGE DER GEMEINSCHAFT

Roma città aperta | 19
Angst (Praktiken des Experiments) | 31
Einstellungen und Entstellungen | 40
Europa '51 (Bedingungslosigkeit) | 45
Il generale Della Rovere | 51

2 THE OBJECT OF TORTURE IS TORTURE

Die Suche nach dem Maß: Rossellini und das dokumentarische Bild | 57
Das Ikon und die zwei Dimensionen des Index | 64
NINETEEN EIGHTY-FOUR (Orwell und Radford) | 67
Przesłuchanie (Bugajski) | 75
SALÒ – Pasolinis Analyse des Sadismus | 79
Fiktion, Phantasie, Gewalt | 83
WAS Wo (Beckett) | 89

3 BILDER WIE GESTÄNDNISSE

LA JETÉE (Marker) | 95
Erinnerung, Ereignis, Riss | 108
Wahrnehmungstötung | 112
DEATH AND THE MAIDEN (Polanski) | 117
RED DUST (Slovo/Hopper) | 121
Versöhnung und Geschlecht | 125
HUNGER (McQueen) | 133

4 BESESSENHEIT: SZENEN UND BILDER

ZERO DARK THIRTY (Bigelow) | 145

Szenario und Intrige | 148

Why are you doing this to me? | 154

Affekt, Szene, psychische Repräsentation | 162

Obsessive Bilder | 166

THE HURT LOCKER (Bigelow) | 171

Das Mädchen und der Tod | 173

STANDARD OPERATING PROCEDURE (Morris) | 181

THE ACT OF KILLING (Oppenheimer) | 190

Literaturverzeichnis | 201

Filmverzeichnis | 213

Politik, Schauspiel, Kino (Prolog)

„seine Menschlichkeit
ist wirklich ungeheuerlich
sie ist fatal wie die Klage
verheerend wie die Liebe
dramatisch wie der gleichgültige
und fortwährende Austausch
zwischen allem, was entsteht
und allem, was stirbt

wenn es unserem Weg zum Tod
auf den Blutspuren folgt, die ihn markieren
weint das Kino nicht
weint es nicht über uns
es tröstet uns nicht
weil es mit uns ist
weil wir es selbst sind“
(Godard 1999, IV 30)

Jean-Luc Godard spricht auf solch scheinbar paradoxe Weise über das Kino: Das, was uns das Gewöhnliche ist, das Vertraute, das, was wir selbst sind, ist zugleich ohne Maß, ungeheuerlich, *formidable*, wie es im französischen Originaltext heißt (Godard 1999, IV 14). Das Chorlied der „Antigone“ klingt in diesen Worten an: „Ungeheuer ist viel und nichts / Ungeheuer als der Mensch.“ (Sophokles 1955, 18) Und sind wir nicht gewohnt, die Klage mit dem Mitgefühl, die Liebe mit dem Leben und den Austausch des Lebens mit dem Begehrten und nicht mit der Gleichgültigkeit zu verbinden? Doch überführt die darauf folgende Passage das Paradox in eine Gleichzei-

tigkeit: Das Kino sind wir selbst und es ist zugleich etwas, das mit uns ist, ein Begleiter. Dabei ist nicht ausgemacht, wie der Beitrag zu bewerten ist, den das Subjekt Kino am 20. Jahrhundert und an seinen Ereignissen hatte. Godards *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* erheben nur den Anspruch, Fragmente der diskontinuierlichen und vielfältigen Geschichte dieses Subjekts Kino zu erzählen.

Zwischen allem, was entsteht, und allem, was stirbt, bestehe ein fortwährender Austausch, sagt Godard in seinem poetischen Text. Leben und Tod sind nicht voneinander getrennt, ja vielleicht tauschen sie sich gegenseitig aus. Dann tritt das eine an des anderen Platz, so wie Passion und Lethargie, Differenz und Indifferenz, Empfindung und Zerstörung in einer Wechselbeziehung stehen. Das Wir der letzten Zeile schließt alles ein, was an dieser Austauschbewegung teil hat, der oder die einzelne, das Volk, die Menschheit, alles Leben, ja, alles, was entsteht. Es ist ein ökologischer Blick, den Godard in seinen *HISTORIE(S)* auf das Kino richtet. Es hat seine eigene Geschichte, aber diese Geschichte erzählt selbst immer wieder Geschichten über das, mit dem es sich in einem Austausch befindet. Kino ist dieser Austausch, fortwährend und doch endend, von der Diskontinuität geprägt, die der Tod ist. Alles, was entsteht, befindet sich in einem Austausch mit dem, was stirbt. Was ist, ist nur, weil es diesem Austausch eine gewisse Kontinuität geben, in den Worten der Ökologie, sich ein Milieu oder eine Assemblage von Milieus schaffen kann. Genau genommen ist aber auch schon das, was entsteht, eine Assemblage von Milieus: der einzelne, die Gesellschaft, das Kino, das Ganze. Diese Assemblage hat ihre eigene Endlichkeit deshalb immer schon in sich. Gewalt lässt sich ökologisch als ein Eingriff in die Kontinuität einer solchen Austauschbeziehung verstehen. Er kann als stumpfe Gewalt diesen Austausch einfach blind zerstören, er kann ihn aber auch gegen das Milieu selbst wenden, dessen Angewiesenheit auf den Austausch gegen es selbst richten und es damit gezielt zerstören. Folter ist eine Form der Gewalt, in der die Sensibilität des Lebens in direkter Weise gegen sich selbst gewendet wird. Das Leben reagiert mit Angst, Verletzung und Schmerz, wenn Schläge dumpf auf den Körper einwirken, scharfe Werkzeuge die Haut durchdringen, Stromschläge die Nervenbahnen in ihren Beschlag nehmen. Sexualisierte Folter missbraucht die besondere Sensibilität für Berührung und die Offenheit des Körpers. Die innere Logik des Organismus und seine Selbstregulation werden durch die Gewalt von erzwungenen Stresspositionen ausgenutzt. Kälte

und Hitze bedrohen das Milieu ebenso wie die Unterbindung des Atmens. Wer Menschen isoliert, weiß, dass ihre Sinne in einer ständigen Kommunikation mit der Welt sind, mit ihrem Licht, mit ihren Geräuschen, mit ihren Rhythmen und Bewegungen. Und wer Menschen die Grausamkeiten der Folter antut, weiß auch, dass er ihr Vertrauen in die Verlässlichkeit des anderen, ohne das Gesellschaft nicht denkbar wäre, zerstört: "Dass der Mensch als Gegenmensch erfahren wurde, bleibt als gestauter Schrecken im Gefolterten liegen", schrieb Jean Améry 22 Jahre nach seiner Folterung durch Angehörige der deutschen Wehrmacht und der Schutzstaffel der NSDAP (Améry 2002, 85).

Jacques Derrida hat vom Terrorismus als einer Autoimmunkrankheit der Demokratie gesprochen (vgl. Derrida 2004). Wenn wir eine Autoimmunkrankheit als einen Prozess verstehen, in dem etwas die Sensibilität für die Kontinuität seiner Austauschbeziehungen und die Mittel, sie herzustellen, gegen sich selbst wendet, dann kann man Folter als Autoimmunkrankheit der Gesellschaft verstehen. 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. Jede Form des Austausches hat ein Drittes, ein Medium, etwas, das durch den Austausch geschaffen wird und das doch zugleich seine Bedingung ist: Sensibilität als Bedingung der Offenheit und der Wahrnehmung, Vertrauen als soziale Relationalität, Erinnerung als Bindung und Prozess der Verwandlung. Wenn Sensibilität zur Verletzung, wenn Vertrauen zur Willkür, wenn Erinnerung zur traumatischen Fixierung wird, wendet sich Gesellschaft im Sinne der Autoimmunkrankheit gegen ihre eigene Möglichkeit.

Auch das Kino ist ein Drittes, ein eigenständiger Begleiter unseres Milieus: „en suivant notre marche à la mort / aux traces de sang qui la marquent / le cinéma ne pleure pas“ (Godard 1999, IV 14). Es ist empfindlich und handelt, es folgt der Spur, aber es hat eine eigene, andere Empfindsamkeit. Diese wiederum verändert auch die unsere. Vermutlich um die im Deutschen stark ins Militärische verweisende Konnotation des Wortes Marsch zu vermeiden, entgeht der Übersetzung von Hanns Zischler die etymologische Verbundenheit von *marche* und *marquer*. Der Marsch und die Markierung oder Spur sind nicht zwei verschiedene Bewegungen, der Marsch liest seine eigene Spur und das Kino ist mithin nicht nur zeitlich

nachgeordneter Teil dieser Bewegung, es legt selbst Spuren, die wir wiederum verfolgen.

Es steckt somit auch eine Reflexion über die komplexe Zeitlichkeit des Films in diesen Sätzen. Er liefert Bilder der Erinnerung, er liefert Bilder der Zukunft, und er ist Gegenwart als Wahrnehmungseignis. Wenn wir den Film ein Bewegtbildmedium nennen, beziehen wir uns meist auf diesen letzten Aspekt. Kino, und damit meint Godard nicht nur das Dispositiv der Rezeption von Bewegtbildern im abgedunkelten Saal, sondern auch Video und Fernsehen, Kino als Produktions- und Rezeptionszusammenhang ist selbst Bewegung. Im Kino bewegen wir uns mit dem Film, folgen wir im Rhythmus der Bilder und Gedanken dem Film, begleiten ihn. Anders als im Theater trennt uns kein Bühnenrahmen von der Szene, die gespielt wird. Es gibt Theoretiker des Theaters, die hier seine Überlegenheit festmachen möchten, denn durch den Rahmen der Bühne werde der ontologische Riss zwischen dem Ausführen und dem Vorführen einer Handlung wahrnehmbar. Im Film dagegen „bleibt der Riss ontologisch“ (Menke 2005, 125). Er sei das „Medium einer erhöhten und intensivierten Präsenz, die in der differenzlosen Verschmelzung von Schauspieler und Person, von Vorführendem und Vorgeführtem eintritt.“ (126) Der alte Vorwurf der Verführung klingt hier an, wie er historisch noch jedem neuen Medium entgegengehalten wurde. Doch ist der Film von seinen Anfängen bei den Brüdern Lumière bis in die Gegenwart durchzogen von Zwischen- und Metabildern, die mindestens ebenso Reflexionen über die Form des Kinos darstellen wie es etwa in der Form der Tragödie über das Theater geschieht. Solche bestreitbaren Urteile wie das hier zitierte von Christoph Menke deuten aber gleichwohl auf eine besondere Qualität der filmischen Zeit hin. Was hier als intensivierte Präsenz bezeichnet wird, ist nicht die Verschmelzung von Vorführendem und Vorgeführtem, sondern die szenische Intensivierung der Erfahrung. Selbst wenn man davon ausgeht, dass der Filmschauspieler sich selbst spielt, fallen Handlung und Vorführung nicht zusammen. Der Film testet, wie Walter Benjamin es formuliert hat, die Ausstellbarkeit des Schauspielers (vgl. Benjamin 1974 b, 450). Dass sie sich gegenüber der Apparatur des Films zu bewähren hat, galt für den Film zu Benjamins Zeit, es gilt aber auch heute noch und, denkt man an das Reality TV, das mit Laiendarstellern arbeitet, sogar verstärkt. Der Test selbst stellt eine szenische Konstellation her, sie umfasst Dinge, Personen, Zuschauer. Sie umfasst auch den durch Kadrierung und Schnitt entstehenden Raum, sie reali-

siert aber immer auch eine spezifische Form der Zeit, einen Rhythmus des Wahrnehmens und Denkens. Das Szenische ist grundsätzlich nicht mehr von einem einzelnen Wahrnehmungssubjekt her konstruiert. Selbst ein Film, der ausschließlich aus subjektiven Kameraeinstellungen bestünde, würde durch die sichtbare Kadrierung des Bildes auf das Szenische verweisen. Das bedeutet aber auch, dass das Wahrnehmungsergebnis des Films wie jeder anderen szenischen Konstellation auch nie nur Gegenwart ist, sondern immer zugleich auch Erinnerung und Erwartung oder Vorgriff.

Diese szenische Verdichtung des Kinos bedeutet gerade nicht, dass die Differenz zwischen Vorführung einer Handlung und Handlung selbst nicht mehr wahrnehmbar wäre, weil sie schon gegenüber einer Apparatur „stattgefunden hat und nun mechanisch reproduziert wird.“ (Menke 2005, 125) Zum einen macht schon das Theater selbst deutlich, dass es nicht um einen ontologischen Riss im Sinne einer Differenz zwischen zwei Seinsweisen, zwischen denen eine Lücke klafft, geht, sondern eher um eine ontologische Differenz, um ein Werden – verstanden als Faltung und innere Differenzierungsbewegung des Seins. Es gibt kein Innen, das nicht auch außen, kein Außen, das nicht auch innen wäre, Handlung und Vorführung einer Handlung gehen auseinander hervor, ohne dass eines mehr Ursprung am Szenischen beanspruchen könnte als das andere. Wenn in „Hamlet“ eine Schauspieltruppe den Giftmord vorführt, verunsichert dies jene, die diesen zuvor als Handlung vollführt haben. Diese Vorführung ist intendierte Einwirkung und damit also selbst schon Handlung. Und wenn in „Othello“ Iago den verliebten Titelhelden über eine theatrale Inszenierung in den Wahn einer unbegründeten Eifersucht treibt, dann reflektiert Shakespeares Theater ebenfalls auf die ontologische Untrennbarkeit von Vorführung und Handlung. Jede szenische Konstellation ist beides zugleich. Die Differenz kommt nicht als Mangel hinzu, sie ist als Faltung der Subjektivität ihre Bedingung wie ihre Zukunft. Es gehört zur intensiven Dynamik der Szene, dass in ihr Handelnder und Begleiter, Akteur und Beobachter stets oszillieren. Das ist, wie auch in Godards Formulierung gefasst, nur ein scheinbares Paradox, weil es einen steten Wechsel zwischen den Positionen des Berührenden, des Berührten und der Berührung gibt. Auf das Subjekt bezogen heißt das: Es taucht in der Szene genauso auf wie es in ihr verschwindet, die Szene ist eine stete Bewegung zwischen Subjektivierung und Desubjektivierung. Es gibt allerdings auch Augenblicke des Stillstandes, in denen diese Bewegung einhält, Momente der Geste, der Erschöpfung, des Bildes.

Oft werden sie als Zwischenbilder exponiert, sie sind aber als Dimension der Unbestimmtheit in der szenischen Konstellation selbst wirksam. Man kann sie auch als Momente der Verdichtung von Zeit verstehen, in denen sich der Augenblick von der Funktion löst, Vergangenheit und Zukunft zu scheiden.

Szenen der Gewalt sind Situationen, in denen ein Opfer einem unerwünschten, aber von anderen Menschen intendierten hohen Desubjektivierungsdruck ausgesetzt wird. Auch ein Unfallgeschehen oder eine Naturkatastrophe üben einen Druck aus. Aber in ihnen gibt es zunächst tatsächlich keine Dimension der Vorführung der Handlung. Szenen der Gewalt sind *men made disasters*. In ihnen entsteht der Druck der Desubjektivierung immer auch aus der Vorführung. In extremer Form geschieht dies in der Folter: Sie ist eine durch und durch theatrale Inszenierung, in der dem Opfer seine Machtlosigkeit, die sich an ihm vollziehende Desubjektivierung zu verhindern, vorgeführt werden soll. Aber selbst in einem Schiffsunglück, etwa im Untergang einer Fähre, steckt eine Dimension der Vorführung einer Missachtung des anderen, etwa im Mangel an Sorgfalt der Ausführung der Technik oder an Verantwortung des Kapitäns. Szenen der Gewalt haben darin ihre destruktive Kraft, weil wir gar nicht anders können als anzunehmen, dass der andere mit und nicht gegen uns ist, dass das intersubjektive Milieu, in dem ich mich bewege, mich hält und mich nicht fallen lässt.

Gerade weil die Differenz zwischen Handlung und Vorführung jede szenische Konstellation als Faltung und inneres Oszillieren charakterisiert und in ihrer Dynamik bestimmt, hat das Kino ein verstärktes Bewusstsein auch der szenischen Dimension der Gewalt entwickelt. Wenn es eine Szene der Folter zeigt, dann macht es uns nicht nur zum distanzierten Betrachter einer Vorführung, es zieht uns tatsächlich auch in die Handlung selbst hinein. Es repräsentiert diese Handlung nicht nur, es versetzt uns selbst in eine szenische Konstellation. Natürlich können wir das Kino in der Regel verlassen, jedenfalls solange wir nicht wie der Held von Stanley Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* (1971) zum Hinsehen gezwungen werden. Aber wir waren in der Szene, die uns vorgeführt wurde, und müssen uns zu ihr verhalten, und sei es durch das Abwenden des Blicks. Doch hat man das, wovon man den Blick abwendet, immer schon gesehen. Es ist Teil unseres Gedächtnisses und damit auch Teil unserer Zukunft geworden. Handlung und Darstellung sind verschiedene Modi, die aber immer zugleich wirksam

sind. Selbst in den Folterfotografien aus Abu Ghraib tendieren die Beteiligten dazu, sich in der Szene der Gewalt selbst „in Szene zu setzen“. Die Vorführung kann die Handlung ebenso kaschieren wie überhaupt erst hervortreiben.

Es gehört zu einer politischen Sicht auf die Geschichte, die Handlung und die Vorführung von Handlung als zwei Modi ein und derselben Aktion zu verstehen. Die Modi unterscheiden sich vor allem in ihrer Synthese der Zeit. Die Vorführung kann eine Handlung kaschieren, deren Folgen erst im Nachhinein sichtbar werden. Sie kann aber auch über die Handlung hinaus Zukunft antizipieren. Als Immanuel Kant 1794 in seiner Schrift „Streit der Fakultäten“ die Französische Revolution ein „Geschichtszeichen“ (Kant 1968, 84) nannte, sah er sich gemeinsam mit anderen als Zuschauer, die „wohl nicht selbst in diesem Spiele mit verwickelt sind“, in deren Gemüt aber doch „eine Theilnehmung dem Wunsche nach, die nahe an Enthusiasmus grenzt“ (85) stattfinde. Als handle es sich um ein Schauspiel, trennt Kants politischer Blick die Handlung von ihrer Darstellung. Das ist weit entfernt von einer Ästhetisierung. Es geht Kant auch nicht nur darum, zumindest „dem Wunsche nach“ teilnehmen zu können, es geht ihm vor allem um eine Unterscheidung zwischen dem faktischen Verlauf der Ereignisse und ihrer politischen Bedeutung. Denn auch wenn die „Revolution eines geistreichen Volkes, die wir in unseren Tagen vor sich gehen sehen“ (85) scheitere oder gar mit „Elend und Greuelthaten dermaßen angefüllt sei“, dass man das „Experiment auf solche Kosten zu machen nie beschließen würde“, so beweise sie doch eine moralische Tendenz des Menschen Geschlechts, die sich nie mehr ganz rückgängig machen lasse. „Denn ein solches Phänomen in der Menschheitsgeschichte vergißt sich nicht mehr“ (88). Diese reflexive Form des Verbs versteht historische Phänomene als Handlung und als Gedächtnis, als Aktion und als Vorführung, als Vergangenheit und als nie abgeschlossene Zukunft zugleich.

Die reflexive Bewegung, die Kants Worte als aktive Erinnerung ansprechen, konstituiert das Milieu. Sie kann sich in Ideen, in Institutionen, in Bildern, in neuen Handlungen und in neuen Beziehungen ausdrücken. Dazu gehören auch die Formen, die dieser Ausdruck und diese Beziehungen bekommen, die Medien, die sie sich erfinden. In der Situation, in der Kant dies schrieb, war es die *levée en masse* und war es, unter anderem, die Philosophie, oder besser: die politische Theorie. Beides hat sich nicht vergessen, das Volk als Verkörperung der Demokratie und die Idee der Revoluti-

on nicht, auch wenn wir nach den politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts wohl zögerlicher als Kant von einem „Fortschreiten zum Weltbesten“ sprechen würden. In seiner Begeisterung für die Revolution hat Kant vielleicht unterschätzt, dass sich nicht nur das hoffnungsvolle Geschichtszeichen nicht vergisst, sondern auch das der Zerstörung.



Abbildung: HISTORIE(S) DU CINÉMA von Jean-Luc Godard

Eine Frau, die vor einem Milizionär mit umgehängtem Gewehr kniet und zu ihm spricht; eine andere Frau auf einem Panzer, die einen Mann küsst; neben den beiden ein anderer, lachender Milizionär; und ein drittes Fragment eines Dokumentarfilms, das eine Frau zeigt, wie sie einen Milizionär umarmt und lacht: es sind Bilder einer Revolution, vielleicht aus den ersten Wochen des Spanischen Bürgerkrieges, vielleicht aber auch von der Befreiung Frankreichs. Der folgende Filmausschnitt zeigt General de Gaulle, wie er, eine Zigarette im Mund, den Blick wendet, dann ein Gewehr, das jemand aus einem Autofenster hält, dessen Blick die Kamera wiedergibt, Blicke auf Soldaten, die in verschneiter Landschaft marschieren: Dies sind die Bilder, die wir zu den ersten der eingangs zitierten Zeilen aus Godards Erzählung sehen. Es folgt der Schriftzug UNE VAGUE NOUVELLE, was natürlich als vage, unpräzise Nachricht zu übersetzen wäre, auch wenn es auf die Erneuerung des Films durch die Nouvelle Vague anspielt, bevor die zweite Strophe mit einer flackernden Überblendung eines Standbildes und einer Filmsequenz montiert wird: Das Standbild ist der Szene der Folterung des Widerstandskämpfers Manfredi in Roberto Rossellinis ROMA CITTÀ APERTA entnommen und zeigt das Opfer mit schmerzverzerrtem Gesicht an die Wand wie an ein Kreuz gefesselt. Die dazu montierte Filmsequenz

stammt aus Sergei Eisensteins *СТАЧКА* (Streik). Die Strahlen der Wasserwerfer, die zur Niederwerfung des Streiks eingesetzt werden, sind darin zu sehen, und eine Gruppe von protestierenden Frauen, die davor flüchten. Das Kino im 20. Jahrhundert ist in die *levée en masse* ebenso verwickelt wie in die Folter.

Godards Film *HISTORIE(S) DU CINÉMA* kreist um die historische Konstellation zwischen dem Zweiten Weltkrieg und dem Kino. „es sind nun fünfzig Jahre / dass sich der Kinogänger in der Schwärze / der verdunkelten Säle / am Imaginären erhitzen / um wieder warm zu werden vom Realen / dieses rächt sich jetzt / und will echte Tränen / und echtes Blut“ (Godard 1999, I 27f.). Der Erzähler deutet ein Versagen des Kinos an, diesen Krieg zu verhindern: „von Siodmak bis Capra (...) von Renoir bis Malraux und Dovshenko / waren die großen Regisseure außerstande / die Rache unter Kontrolle zu halten / die sie zwanzigmal inszeniert hatten“ (I 28). Ist es dieselbe Rache? Hat das Kino das Reale vergessen, das, was im Milieu wirkt, ohne dass wir es angemessen repräsentieren könnten? Wir erinnern uns an Guernica, so geht das Argument des Films weiter, wegen Picassos Bild, wir erinnern uns an Gefangenschaft, weil es Goyas Radierungen gibt: zwei Bilder mithin, die vom Realen der intendierter Gewalt von *men made disaster* handeln. „und“, so fährt Godards Erzählung fort, „wenn George Stevens nicht als erster / den ersten 16-mm-Farbfilm / in Auschwitz und Ravensbrück / verwendet hätte / hätte wahrscheinlich das Glück von Elizabeth Taylor / niemals einen Platz an der Sonne gefunden“ (I 29). Durch den Dokumentarfilm gewinnt das Kino in dieser Situation wieder politische Handlungsmacht. Stevens war von 1943 bis 1946 Leiter einer Filmeinheit unter General Eisenhower. Aus seiner Kamera stammen Aufnahmen der Landung der Amerikaner an der Küste der Normandie und die einzigen existierenden Farbfilme von der Front, von ihm und seinem Team stammen auch Filmbilder, die bei der Befreiung des Arbeitslagers Duben und des Konzentrationslagers Dachau gemacht wurden (vgl. Library of Congress 2009). Sie wurden bei den Nürnberger Prozessen gegen die Hauptkriegsverbrecher 1945/46 als Beweismaterial vorgeführt und waren wichtiger Teil der Strategie des Chefanklägers Robert H. Jackson, die das Ziel hatte, in diesem Prozess einer neuen Rechtsvorstellung Geltung zu verschaffen: dem Rechtsgut Menschlichkeit und damit auch dem Recht, jemanden unter dem Verdacht eines begangenen Verbrechens gegen die Menschlichkeit unter Anklage zu stellen. Und es wird mit der Rechtsprechung der Nürn-

berger Prozesse auch als ein höheres Gut als die staatliche Souveränität gesetzt. Wenn 1984 die Vereinten Nationen eine Konvention gegen die Folter verabschiedeten, die erste internationale Konvention, die eine einzelne Form der Gewalt unter Verbot stellt, dann steht dies auch in der Folge der Rechtsetzung von Nürnberg und damit ebenso in der Folge der Filme von Stevens und anderen.

Stevens war während seiner Zeit als Armeeangehöriger in Deutschland als Kameramann, als Regisseur und Produzent tätig. An dem über zweistündigen Films *THE NAZI PLAN*, der weitgehend aus in Deutschland aufgefundenem Archivmaterial montiert und am 11. Dezember 1945 in den Nürnberger Prozessen als Beweismittel der Anklage vorgeführt wurde, war er als Koproduzent beteiligt. Zu seinen ersten großen Regieerfolgen nach seiner Rückkehr nach Hollywood zählt der von Godards Kommentar erwähnte *A PLACE IN THE SUN* (1951). Elizabeth Taylor spielt darin neben Montgomery Clift die Hauptrolle. Der Film wurde für Taylor der erste große Erfolg als Schauspielerin in einer Erwachsenenrolle. Auch an dieser Stelle von Godards Film erweitert sich die Komplexität der Analyse des Milieus Kino durch die Montage des Texts mit den Bildern: Nach einem Ausschnitt einer Zeichnung Goyas, die ein erniedrigtes, in Ketten gelegtes Opfer der Folter zeigt, setzt mit einem Schwarzbild die zitierte Erzählung ein. Dem Schwarzbild folgt ein anderer Ausschnitt einer Zeichnung Goyas, die Gesichter voller Schrecken mit aufgerissenen Augen und Mündern zeigt, bevor wir ein schemenhaftes Farbbild von Leichen sehen, die übereinander in einem Eisenbahnwagon liegen. Dieses wird sehr bald mit einem Ausschnitt aus *A PLACE IN THE SUN* überblendet, der Taylor zeigt, wie sie zärtlich ihrem Geliebten durch die Haare streicht. Und noch einmal schneidet Godard auf ein Farbbild eines Opfers der Vernichtungslager, mit aufgerissenen Augen, im Schnitt eine Bewegung von Taylors Kopf aufnehmend. Das Reale der Liebe und das Reale des Traumas schreiben sich in dieselbe Spur. Es ist dieselbe Empfindlichkeit des fotografischen Materials, welche diese Bilder archiviert, es ist dieselbe Erinnerung, die solche Konstellationen denkt und daraus etwas Neues entstehen lässt. Und es ist derselbe politische Blick, der in der Idylle am sonnigen See die Monstrosität des Mordes aufscheinen lässt, nicht nur des Mordes, den ihr Geliebter an seiner früheren Freundin begangen hat, die ihm beim sozialen Aufstieg, den seine neue Liebe auch bedeutet, im Wege stand, sondern des millionenfachen Mordes in den deutschen Konzentrations- und Vernichtungslagern. Film kann dies

denken, weil er unseren Blutspuren folgen kann, ohne zu trösten. Er ist ein politisches Medium im unmittelbaren Sinne, er ist politisches Denken, weil seine szenische Dichte der Bilder und der Montage Synthesen der Zeit sind, die das aufnehmen können, was sich nicht vergisst.

Die vier Kapitel dieses Buches greifen den Gedanken auf, dass das Kino Subjekt in einem Milieu ist, das wir mit ihm teilen, und dass folglich die Geschichten des Kinos immer auch die der Menschen und seiner Umgebung sind. In diesem Sinne bewegen sich diese vier Kapitel auch in vier verschiedenen Milieus oder Konstellationen. Das erste Kapitel folgt Roberto Rossellini in seinem Versuch, in einer Situation der nachhaltigen Zerstörung der Verlässlichkeit sozialer Beziehungen durch den Zweiten Weltkrieg und der Gewalt des Faschismus, Vorschläge zu einer Rekonstruktion von Gemeinschaft zu machen. Die Szene, aus der heraus sich dies in immer wieder neuen Konstellationen entwickelt, ist die schon erwähnte Szene der Folterung des kommunistischen Widerstandskämpfers Manfredi durch die deutschen Besatzer in *ROMA CITTÀ APERTA*. Das zweite Kapitel geht zunächst nochmals auf Rossellini und seine Verwendung dokumentarischen Materials ein, um einen Begriff des Bildes zu entwickeln, der sich mit den Formen der Zerstörung in Verbindung bringen lässt, welche Folter als Praxis der intendierten Traumatisierung kennzeichnen. Es ist dann George Orwells konsequente Analyse der Folter in seinem Roman „Nineteen Eighty-Four“ und seiner Verfilmung von Michael Radford, über die die destruktiven Dimensionen der Gewalt des Faschismus und des Stalinalismus erörtert werden. Dem schließen sich Betrachtungen über Pier Paolo Pasolinis *SALÒ* und Samuel Becketts *WAS WO* als zwei ästhetisch radikal differente Reflexionen über diesen Zusammenhang an. Das dritte Kapitel hebt Fragen der Zeit der traumatischen Erfahrung, der Erinnerung, des Bildes und der Versöhnung hervor. Chris Markers Film *LA JETÉE* wird darin konsequent als eine Reflexion über Zeit und Bild gelesen, bevor dann der Blick auf die in verschiedenen Wahrheitskommissionen zum Ausdruck Bemühungen der sozialen Bindung von Erfahrungen der Folter und anderer massiver Gewalt gelenkt wird, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten in lateinamerikanischen, asiatischen und afrikanischen Ländern entwickelt haben, wobei die Argumentation sich auf das südafrikanische Beispiel konzentriert. Das Kapitel schließt mit Betrachtungen zu Steve McQueens Film *HUNGER* und dessen Darstellung der selbstdestruktiven Konsequenzen un-

versöhnter Gewalterfahrung. Im vierten Kapitel schließlich liegt die Konzentration auf der Beschreibung einer veränderten Konstellation von Wahrnehmung und Erfahrung von Gewalt im Szenario des Terrorismus und auf der Rolle, welche die digitalen Medien der Aufzeichnung und Verbreitung dabei haben. Kathryn Bigelows *ZERO DARK THIRTY*, Errol Morris' *STANDARD OPERATION PROCEDURE* und Joshua Oppenheimers *THE ACT OF KILLING* sind die Filme, deren Wissen diskursiv nachgezeichnet wird.

Die Arbeit an diesem Buch wäre kaum möglich gewesen ohne die Gewährung einer Forschungsprofessur durch die VolkswagenStiftung. Diese war Teil der Förderung des zusammen mit Karsten Altenhain und Johannes Kruse beantragten fachübergreifenden Forschungsvorhabens „Wiederkehr der Folter? Interdisziplinäre Studie über eine extreme Form der Gewalt, ihre mediale Darstellung und ihre Ächtung“. Der VolkswagenStiftung und namentlich Frau Dr. Vera Szöllösi-Brenig möchte ich für ihr mutiges Engagement für dieses Projekt danken. Die Kolleginnen und Kollegen Julia Bee, Sven Seibel und Stephan Trinkaus waren seit der Phase der Konzeption an diesem Projekt beteiligt. In ungezählten Gesprächen am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf haben wir Gedanken, Ideen und Wissen ausgetauscht. Ihnen gilt mein herzlicher Dank ebenso wie Silvia Bahl, Jule Korte und Peter Sich, die im Laufe der Zeit dazu gestoßen sind. Danken möchte ich auch meiner Frau Anja Görling, der seit jeher sensibelsten Leserin meiner Texte.