

Lena Stölzl

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

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15571>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stölzl, Lena: Reinhold Göring: Szenen der Gewalt. Folter und Film von Rossellini bis Bigelow. In: *[rezens.tfm]* (2014), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15571>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r309>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

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

Bielefeld: transcript 2014. ISBN 978-3-8376-2654-4. 216 S. Preis: € 29,99.

von **Lena Stözl**

Mit *Szenen der Gewalt* legt Reinhold Görling, Professor für Medienwissenschaft mit kulturwissenschaftlicher Orientierung an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, nun erstmals eine Monografie zum Verhältnis von Film und Folter vor. Auf gestrafften zweihundert Seiten zieht er Resümee über ein Thema, das er selbst gemeinsam mit anderen jahrelang in sehr umfangreicher Weise befragt hat. Dabei schafft er es, die aus interdisziplinärer Zusammenarbeit gezogenen Erkenntnisse in eine Rekapitulation des modernen Films, der laut Serge Daney mit der Folterszene in *Roma, città aperta* anfängt, einzubauen.

"Wiederkehr der Folter" heißt das von der Volkswagen-Stiftung im Zeitraum zwischen 2009 und 2011 geförderte Projekt, das Görling gemeinsam mit dem Juristen Karsten Altenhain und dem Psychiater Johannes Kruse ins Leben gerufen hat. Daraus ging nicht nur ein gemeinsam herausgegebener Band gleichen Namens hervor (Göttingen: V&R Press 2013), sondern auch zwei weitere Publikationen: *Die Verletzbarkeit des Menschen. Folter und Politik der Affekte* (München: Fink 2011) und *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit* (gemeinsam mit Julia Bee, Johannes Kruse und Elke Mühlheimer, Göttingen: V&R Press 2013). Gerade die beiden letztgenannten Titel deuten in die Richtung von Potentialen der ästhetischen Darstellung und Narrativierung von Folter. Es handelt sich demnach um ein biopolitisch-psychologisches Phänomen im Spiegel kulturtechnischer Methoden.



Der Folter-Begriff, den Görling hier beschreibt, erschließt sich vor allem vor dem Hintergrund dieser interdisziplinären Zusammenarbeit. Zweck der Folter ist eine Form der Auslöschung, das Trauma der aufgeplatzten Leerstelle wird zentral. Deshalb macht es Sinn, den Folter-Begriff von seinen Rändern her zu schildern, ausgehend von den Szenarien, in denen sie stattfindet. Damit sind zunächst die äußeren Umstände gemeint: Krieg, staatliche Gewaltregime, Terrorismus, Gefängnis, Konzentrationslager. Doch Folter als Handlung entspringt nicht nur diesen Zusammenhängen, sie selbst zersetzt und generiert Verhältnisse neu, indem sie in eine Wechselwirkung mit ihrem Schauplatz tritt. Sie bedingt einen Ort hin zu einer Szene der Gewalt, die wiederum in einer klaren Zuweisung der Rollen besteht: Opfer sind jene, denen der Platz in der Gesellschaft entzogen werden soll. Folter schafft demnach ein Setting, das

auf Entortung angelegt ist, das also weder einem Innen noch einem Außen entspricht, und zugleich in der extremen Nähe der körperlichen Verletzung für eine größtmögliche Distanzierung kühl berechnete Sorge trägt. "Macht muss etwas zirkulieren lassen, das nicht selbst sprechen kann, etwas, dem der Ort verweigert wird" (S. 115).

Mit *Szenen der Gewalt* macht Görling dieses Verständnis der Folter als Akt der Repräsentation nun nochmal speziell hinsichtlich des Films deutlich, indem er die audiovisuelle Interpretation von Folter als eine Politik der Affekte deutet, die aus der Reproduktion spezifischer Szenarien resultiert. Der (Un)Ort der Folter wird über die Verbildlichung in seiner Hybridität gedoppelt bzw. die den Ort entziehende Handlung verstärkt die Macht des Bildes als Schauplatz, als Medium des Szenarios. "Gewalt reduziert Leben auf reine Objektivität. Es ist richtig, dass Macht und Gewalt sich in den anderen einschreiben, aber in einem Gefüge der Macht müssen die Bilder der so markierten Körper der anderen auch zirkulieren. Es ist exakt das Bild, das die Unsichtbarkeit sichtbar macht: als Bild dessen, das in einem Gefüge der Macht keinen Platz hat." (S. 115) Demnach ist es die dem Bild eigene Ambiguität, in der Sehen immer auch Nicht-Sehen bedeutet, die der gesellschaftlichen Grenzüberschreitung der Folter entspricht.

Das Kino versteht Görling dabei als Mittel des Austauschs, geprägt "von der Diskontinuität [...], die der Tod ist" (S. 8). Als Reaktion auf reale Bedrohungen werden hier Phantasmen der Grausamkeit entworfen, die ihrerseits manchmal wieder als Vorlage für neue Gräuel dienen. Beispielgebend hierfür sei die Kongruenz gewisser Einstellungen aus Pasolinis *Salò* mit den berüchtigt gewordenen Private-Torture-Porn-Aufnahmen aus Abu Ghraib. "[D]as Kino ist mithin nicht nur zeitlich nachgeordneter Teil dieser Bewegung, es legt selbst Spuren, die wir wiederum verfolgen." (S. 9f.) Auch die Einteilung des Buches entspricht dieser Bewegung der Wechselwirkung. In beinahe exakt chronologischer Reihenfolge durchsucht Görling die Geschichte des modernen Films nach Bildern dieser entortenden Gewalt, der

"extremste[n] Form der Einschreibung" (S. 115). Dabei geht es ihm um die Analyse des Folterszenarios im Spiegel der Filmkunst, aber weniger in seiner zeitlichen Entwicklung, als in der Ausformung unterschiedlicher Aspekte und Merkmale. So wird nicht nur eine ästhetische Genese der Grausamkeit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfasst, sondern auch der Wandel der gesellschaftlichen Positionierung in Bezug auf das Phänomen und seine Komplexität reflektiert.

Wie schon erwähnt, beginnt Görling seine Studie bei Rossellini. Im zugehörigen Kapitel "Hinter offenen Türen" (S. 19) wird die Rahmenhandlung der Folter in doppeltem Sinn analysiert: einerseits die gesellschaftliche Voraussetzung der Ausgrenzung, andererseits die Fragmentierung der Bilder durch den bereits angedeuteten Einblick durch Türrahmen in *Roma, città aperta*. Es sind detaillierte Schilderungen, Analysen an szenischen Miniaturen, die die Darstellungsmethoden der Folter in ihren Fraktalen zeigt. Auch wenn im Folgenden anhand von *Salò* (Pasolini), *1984* (Orwell und Radford) und *Was Wo* (Beckett) der Selbstzweck der Folter ("The object of torture is torture", S. 57) entlang ihrer Überrepräsentation entlarvt wird, bleibt Görlings Blick stets dem lupenvergrößerten Fragment verpflichtet, zielgerichtet auf die überlappende Wirkung der Szene der Gewalt. So attestiert er den Bildern in *La jetée* (Marker) und *Hunger* (McQueen) die Fähigkeit einer nachgerichteten Zeugenschaft ("Bilder wie Geständnisse", S. 95): "Schon die Bilder ohne Gedächtnis und Zukunft werden montiert mit Spuren und Zeichen." (S. 103) Im letzten Kapitel, "Besessenheit: Szenen und Bilder" (S. 145) widmet sich Görling den neuesten Produktionen zum Thema (Bigelow, Morris und Oppenheimer), nebenbei auch die ersten, die er eindeutig kritisiert (vor allem Bigelow). Hauptsächlich werden hier die Aspekte der Selbstbezüglichkeit des Affekts, sowie dessen Inbezugsetzen zur Unmöglichkeit der Erfahrung herausgearbeitet und die Szenarios mit den vorgehenden verglichen. In einer Welt der "sich vervielfältigenden Rezeptionszusammenhänge" (S. 170) müssen die Bilder geradezu auf das Ungesehene verweisen.

Dies wird möglich, weil im Modell des Szenarios das Bild selbst zum Akteur in einem Netzwerk von aufeinander verweisenden Handlungsfragmenten wird, die zusammen mehr ergeben als die Summe ihrer Teile (Theorie nach Diana Taylor, vgl. S. 151). So führt die Einschreibung klandestiner Folterhandlungen in das öffentliche Bewusstsein zu Rissen im gesellschaftlichen Leben: das Wissen um die im Geheimen stattfindende Handlung ist selbst Teil der Folter, weil sie für die grausame Ubiquität sorgt, ohne die sie an Bedrohung verlöre. Und "[d]ie Kamera hat den Effekt, dass diese Umwandlung des Ortes zur Bühne an fast jedem beliebigen Ort geschehen

kann." (S. 186) Hier wird deutlich, dass die genaue Hinterfragung der Schauplätze im Grunde von Beginn an die Frage nach der Schaulust in diesen Szenarios mitstellt. Einziger Nachteil der Publikation bleibt der Eindruck einer nachlässigen Redaktion. Hinsichtlich der thematischen Komplexität sind die doch eher zahlreichen formalen Fehler und Ungenauigkeiten aber durchaus nachzusehen. Alles in allem eine gelungene Studie, die der Überladung des Begriffs im gegenwärtigen Diskurs eklektisch aber detailgenau und in stichprobenartigen wie umfassenden Analysen begegnet.

Autor/innen-Biografie

Lena Stölzl

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien und Berlin. Fokus auf filmische Bildstrukturen, Historizität, Kulturgeschichte und Medientheorie. Freie Forschungsarbeiten zu "Sekundäre Zeugenschaft: Medien als Zeugen" und "Bilder der Abhängigkeit und Transformationen der Erinnerung im Neuen Argentinischen Kino". Zurzeit Universitätsassistentin (prae-doc) für Theorie des Films am tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien mit einem Dissertationsprojekt zu bildlichen Topographien.