

SCHRIFTENREIHE ZUR TEXTUALITÄT DES FILMS BAND 10



HEINZ-PETER PREUSSER (HG.)

GEWALT IM BILD

EIN INTERDISZIPLINÄRER DISKURS

SCHÜREN

Heinz-Peter Preußer (Hg.)
Gewalt im Bild. Ein interdisziplinärer Diskurs

Schriftenreihe zur Textualität des Films 10
ISSN 2194-3087

Schriftenreihe zur Textualität des Films
Herausgegeben von John A. Bateman, Sabine Schlickers
(Bremer Institut für transmediale Textualitätsforschung, BitT)
und Heinz-Peter Preußner (Bielefeld)

Internationaler Beirat der Schriftenreihe:

Wolfgang Bongers (PUC, Santiago de Chile), Stephen Brockmann (Pittsburgh, PA),
Erica Carter (King's College, CMU London), Jens Eder (FuBKW Potsdam),
Pietsie Feenstra (USN Paris 3), Matteo Galli (Ferrara), Britta Hartmann (Bonn),
Vinzenz Hediger (Frankfurt a. M.), Hermann Kappelhoff (FU Berlin),
Ursula von Keitz (FuBKW Potsdam), Frank Kessler (Utrecht),
Markus Kuhn (Kiel), Claudia Liebrand (Köln),
Fabienne Liptay (UZH Zürich), Karl Sierck (Jena), Hans Jürgen Wulff (Kiel).

BEREITS ERSCHIENEN

- Bd. 1** John Bateman / Matthis Kepser / Markus Kuhn (Hg.): «Film_Text_Kultur.
Beiträge zur Textualität des Films»
- Bd. 2** Oliver Schmidt: «Hybride Räume.
Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende»
- Bd. 3** Heinz-Peter Preußner: «Transmediale Texturen.
Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten»
- Bd. 4** Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Anschauen und Vorstellen.
Gelenkte Imagination im Kino»
- Bd. 5** Oliver Schmidt/JenniferHenke/Magdalena Krakowski/Benjamin Moldenhauer (Hg.):
«Hollywood Reloaded. Genrewandel und Medienerfahrung nach der Jahrtausendwende»
- Bd. 6** Dominik Orth: «Narrative Wirklichkeiten.
Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film»
- Bd. 7** Jihae Chung: «Das Erhabene im Kinofilm. Ästhetik eines gemischten Gefühls»
- Bd. 8** Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Sinnlichkeit und Sinn im Kino.
Zur Interdependenz von Körperlichkeit und Textualität in der Filmrezeption»
- Bd. 9** Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Späte Stummfilme.
Ästhetische Innovation im Kino 1924–1930»
- Bd. 10** Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Gewalt im Bild.
Ein interdisziplinärer Diskurs»

Heinz-Peter Preußner (Hg.)

Gewalt im Bild

Ein interdisziplinärer Diskurs

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2018
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
ISBN eBook 978-3-7410-0084-3
ISBN Print 978-3-89472-849-6

Inhalt

Heinz-Peter Preußner

**Stillgestellte und bewegte, gesehene und imaginierte, rezipierte
und agierende Gewalt – im Bild**

Eine Einführung

7

1. Rahmungen: Stillgestellte und agierende Gewalt

Tilmann Sutter

Gewalt im Bild – ohne Bild

Wirkung und Bedeutung von Gewalt in den Medien

39

Michael Kunczik

Anti-deutsche *Atrocity*-Propaganda

mit Bildplakaten im Ersten Weltkrieg

53

Heinz-Peter Preußner

Masse und Gewalt

Das Panorama als Dispositiv der Schlacht

97

Johannes Grave

Was heißt es, Gewalt zu sehen?

Nicolas Poussins *Bethlehemitischer Kindermord* in Chantilly

145

Carolin Behrmann

Unbeherrschtheit und Gesetz

Zur Pädagogik der Gewalt im Märtyrerbild um 1600

179

Benjamin Beil

Zwischen Affekt und Distanz

Kriegsszenarien und andere Nischen des Massenmediums Computerspiel

197

Markus Engels

Verherrlichung, Reflexion oder Problematisierung?

Zur Darstellung und Funktion medialer Gewalt in Videospielen

223

2. Gewalt im Film

Horst M. Müller

Empirisch-experimentelle Methoden der Verifikation
von Gewaltwirkung im Film 241

Reinhold Zwick

Golgotha
Die christliche Urszene der Gewalt im Jesusfilm 269

Susanne Kaul

Ästhetisierte und medienreflexive Gewaltdarstellungen
bei Kubrick, Tarantino und Haneke 297

Jean-Pierre Palmier

Das Paradox der Metafiktion
Selbstreferenzialisierungs- und Emotionalisierungsstrategien in filmischen
Gewaltszenen 307

Hedwig Wagner

Fiktionalisierung und Authentifizierung von sexueller Gewalt im Film
Gender- und medientheoretische Paradigmen am Beispiel von TOKIO DEKADENZ 323

Angela Koch

Sex or Rape?
Diskursive Rahmung und visuelle Setzung als konstituierende Momente
von sexueller Gewalt 341

Jonas Thode

Der Terrorfilm
Angst durch gefühlte Gewalt 357

Rasmus Greiner

Auditive Gewalterfahrung
Die argentinische Militärdiktatur im Film 379

Benjamin Moldenhauer

Die Lücken, die das Bild uns lässt
Geschichte, Gewalt und Reflexivität in THE ACT OF KILLING und L'IMAGE MANQUANTE 391

Autorinnen und Autoren 412

Abbildungsnachweis 419

Heinz-Peter Preußner

Stillgestellte und bewegte, gesehene und imaginierte, rezipierte und agierende Gewalt – im Bild

Eine Einführung

Affekte gegen den Anderen

Krieg, als «physische Gewalt», so schrieb Clausewitz (1999, S. 25), sei ein «Mittel» zur Durchsetzung des eigenen Interesses, oder, anders gewendet, die schon sprichwörtlich gewordene «bloße Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln» (ebd., S. 40). Er ist, genauer, «*ein Akt der Gewalt, um den Gegner zur Erfüllung unsers Willens zu zwingen*». Wir nötigen dem Anderen auf, was wir selbst begehren – und missachten damit zwangsläufig seine Selbstbestimmung.¹ Die Unterwerfung ist vollkommen. Der Andere verschwindet in unserem Willen, wird zu einem Instrument unserer Zielsetzungen, zu einem reinen Zweck. Des Krieges «*nächster Zweck ist, den Gegner niederzuwerfen und dadurch zu jedem ferneren Widerstand unfähig zu machen*», so wiederum Clausewitz (ebd., S. 25; vgl. S. 27, 43 f.) in seiner Schrift *Vom Kriege* (1832).

In einer aufgeklärten und humanen Gesellschaft, die das Subjekt und seine Würde als unantastbar definiert, wird dieser forsche Machtdiskurs nicht mehr *per*

1 Das ist auch das Modell zur Beschreibung sexueller Gewalt. Vgl. dazu die Beiträge von Hedwig Wagner und Angela Koch im vorliegenden Band.

se akzeptiert; er verfällt vielmehr prinzipiell der radikalen Kritik. Gewalt, als ein ausgeübter Zwang in der konkreten Situation, für die Krieg den Rahmen parat hält, ist im selben Sinne, mit verkleinerten Maßen, ein verwerfliches Verhalten. Sie wird nur strukturell noch zugelassen (und heißt dann häufig auch anders), nicht mehr als physisch oder psychisch unmittelbar einwirkende Gewalt. Oder sie ist monopolisiert im Staat, der sie als *ultima ratio* anwendet, gerade um die Gewalttat des Einzelnen (oder eine Aggression von außen) zu verhindern. Hobbes setzt gegen ein *bellum omnium contra omnes* die Symbolfigur des starken Staates, den *Leviathan* (Hobbes 1996, S. 131 f., 134 f.), dem es gelinge, die wölfische Natur des Menschen – *homo homini lupus* – zu zähmen. Den Rahmen, der diesen Gewalteinsatz legitimieren kann, nennt Hannah Arendt *Macht* (1971, S. 45, 49, 52 f.). Institutionen und Konsens, Vergemeinschaftung sind seine Voraussetzung. «Macht und Gewalt sind Gegensätze: wo die eine absolut herrscht, ist die andere nicht vorhanden.» (Ebd., S. 57) Dennoch werden Krieg wie Gewalt, die gedanklich ausgeschlossen sind in zivilen Gesellschaften – «Was niemals aus den Gewehrläufen kommt, ist Macht» – (ebd., S. 54), immer wieder Teil unserer Realität, ja prägen die Diskurse über das Wünschbare wie das Verächtliche in einem exorbitanten Maße: «Gewalt kann Macht vernichten; sie ist gänzlich außerstande, Macht zu erzeugen.» (Ebd., S. 57) Der Befriedigungsprozess scheint nur vorläufig zu sein. Der *Leviathan* ist durch die *Dialektik der Aufklärung* (Horkheimer/Adorno 1998, S. 19, 25, 45 f., 49 f., 60) spätestens als stabiles Konstrukt widerlegt, ein Rückfall in die Barbarei, wie im Nationalsozialismus und mit dem Völkermord der Shoah, scheint jederzeit möglich.

Für das «Modelllernen» bei Kindern sind Gewaltexzesse offenbar von großer Faszinationskraft. Aber auch Erwachsene können mit emotiver Bewegtheit Gewalttaten einerseits verabscheuen – und sich dennoch spielerisch von ihnen unterhalten lassen. Dient das Modell nun als «Vorbild» (Bandura 1991) oder als Beispiel für «negatives Lernen» (Grimm 2002, S. 175)? Es wäre ein Leichtes, in dieser offenkundigen Diskrepanz das Unaufgearbeitete, Nichtbewältigte, ja die grundierende Angst unserer modernen Gesellschaften auszumachen. Vor allem die im Bild dargestellte Gewalt scheint diese Dichotomie von *Tremendum* und *Faszinosum* als Ambivalenz zu entfalten. Wir wenden uns theatralisch schauernd ab von verübten Gräueln – und blicken doch heimlich erregt auf das, was geschehen ist: und nicht sein soll. Es scheint fast eine Lust zu sein, den sicher geglaubten Boden unter den Füßen zu verlieren und in der dann gespürten Gefährdung ein Surrogat der Lebensunmittelbarkeit zu erfahren (vgl. Hausmanninger 2002, S. 243 f.).

Doch über die psychologischen Gründe zu spekulieren, ist hier nicht der Ort. Es geht vielmehr darum, das Gegebene, die Darstellungen von Gewalthandlungen und deren Modi zu erfassen, zu systematisieren und ihre Wirkungen zu analysieren. Wie der Titel unseres Buches schon sagt, beschränken wir uns hier auf das Bild, das im besonderen Maße geeignet ist, Rezipienten zu adressieren, sie immersiv einzubinden und Affekte zu stimulieren. Wir wollen verstehen, was Gewalt im Bild

auslösen kann, wie sie Menschen beeinflusst und prägt, kurz: wie sie wirkt. Darauf wird es nicht eine Antwort geben können, sondern nur heterogen viele. Freilich wäre ein Verzicht, sich dem übermächtigen Thema zu stellen, gleichfalls so töricht wie unverantwortlich.

Gewaltdarstellung und Gewaltwirkung

Darstellungen von Gewalt haben nie eindeutige Wirkungen – aber sie wirken (vgl. Preußner 2015a, S. 130–134). Und das wiederum ist eindeutig. Dies klingt nur paradox, ist es aber keineswegs. Man kann physiologisch messen und damit zeigen, wie dargebotene Inhalte körperliche Reaktionen entfalten.² Schock oder Ekel sind vorbewusste Antworten auf Bilder, deren Perzeption wir intuitiv (in der Regel) lieber vermeiden wollen. Die kognitive Verarbeitung des Gesehenen, die Diskursivierung des Erlebten und die kulturphilosophische Einbettung und Ausdeutung solcher schockierender Gewaltbilder lässt dann aber eine enorme Bandbreite zu, die zur Verwirrung in den Debatten führt. Mit dem Standardwerk von Michael Kunczik und Astrid Zipfel (2006, S. 395) kann man sicherlich nur sagen, es ergäben sich Auswirkungen – freilich ist nicht kausal nachzuweisen, welche. Erst recht sind keine Hypothesen zulässig, eine *bestimmte* Reaktion resultiere aus der Rezeption von Gewaltszenen in Bildmedien. Jutta Röser kritisiert hier einen vorgreiflichen «Besorgnis-Diskurs», der sich nur für negative Folgen von Mediengewalt interessiert und dessen Kennzeichen die «*Aggressionszentrierung*» sei (Röser 2005, S. 82 f.; vgl. Spitzer 2011, S. 222 f.). Insbesondere in den elektronischen Bildschirmmedien Fernsehen und Computer hält etwa Manfred Spitzer (2011, S. 196 f., 224, 245) den Beweis bereits für universell erbracht: «Gewaltdarstellungen schaden» – «Virtuell spielen, real morden» (ebd., S. 195, 211), doch ist er so einfach nicht zu führen, wenn auch die plakativen Zwischentitel dies nahelegen. Bestenfalls «für einen kleinen bis mittelstarken Zusammenhang zwischen Mediengewalt und Aggressivität des Rezipienten» lassen sich empirische Befunde heranziehen, wie die oben genannte Metanalyse deutlich macht (Kunczik/Zipfel 2006, S. 397; vgl. Kunczik 2017, S. 26 f.). Gesellschaftliche Diskussionen nach Amokläufen freilich – denken wir für Deutschland nur an Erfurt und Winnenden, für die USA an Littleton (Columbine) oder Newtown – verlaufen anders, sind eindeutig in der Schuldzuweisung (vgl. Spitzer 2011, S. 211–213) und von Automatismen geprägt. Sie folgen dann überwiegend der *Suggestionsthese*, der gemäß die gezeigte Gewalt schlicht nachgeahmt, wiederholt werde (vgl. Röser 2005, S. 85 f.).

Nun wäre es unzulässig, solche Wirkungen affektiv dargestellter Gewalt gänzlich auszuschließen. Das trifft, wenn überhaupt, nur auf «sozial integrierte Menschen»

2 Vgl. dazu den Beitrag von Horst M. Müller im vorliegenden Band.

zu (Kunczik/Zipfel 2006, S. 85), die das Gesehene emotional verarbeiten können, statt es, gegebenenfalls unbewusst, nachzuahmen. Doch Imitation ist ein wesentlicher Antrieb des Menschen, und es bedarf eines gewissen kognitiven Aufwands, die Wiederholung auf der Ebene etwa des Spiels zu belassen. Beim Schach mag man seinen Tötungsimpuls noch unter Kontrolle haben, beim Egoshooter ist die *Immersion* in die bildgestützte Vernichtung des Anderen hingegen ungleich stärker (vgl. Spitzer 2011, S. 213 f.; Kunczik 2017, S. 1 f., 30). Kritiker sehen hier die Gefährdung, insbesondere von Jugendlichen.

Die *Habitualisierungsthese* setzt an dieser Stelle ebenfalls an: Die Gewöhnung an dargestellte Gewalt sei das Problem. Sie führe zu einer Desensibilisierung, zu psychischer Abstumpfung der Rezipienten. Unterstützt werde dieser Prozess, wenn der «hohe Konsum von Mediengewalt» mit Entspannung oder Nahrungsaufnahme einhergehe (Kunczik/Zipfel 2006, S. 115 f.). In eine ähnliche Richtung, wegen der Häufigkeit des Medienkonsums, zielt die *Kultivierungsthese*: «Kumulativ und konstant auf einem hohen Niveau angebotene Gewalt» (Bonfadelli 2005, S. 297) präge die Vorstellungen der Bildmediennutzer – und kodiere damit deren Wirklichkeit. Hier aber wird differenziert nach Arten der dargestellten Gewalt: ob sie etwa vorsätzlich verübt wurde. Eine Schlüsselfrage für die experimentelle Anordnung ist diejenige der Vorsätzlichkeit, weil Probanden dann mit Trauer und Wut, mit Ekel oder Verachtung, aber auch mit Angst reagieren können. Ein Resultat wäre freilich, die erlebte Umwelt nun als bedrohlicher zu empfinden – und vielleicht entsprechend aktiv zu reagieren: quasi in Notwehr. Aber mit dieser Akzentverschiebung sind wir bereits bei der Frage der «Aneignung» angelangt, die sich für den Rezipienten selbst interessiert – und «die Einbettung dieser Art der Mediennutzung in individuelle Lebens- und Alltagskontexte» analysiert,³ nicht vordergründig die Gesellschaft beruhigen will (Rösner 2005, S. 84).

Die *Katharsis-Theorie* hingegen beschreibt, seit Aristoteles' *Poetik* (um 335 v. Chr.), wie starke Gefühlsaufwallungen (Ἐλέος und Φόβος, «Jammer» und «Schauern») intelligibel aufgefangen werden – und gerade eine Reinigung von den erlebten starken Affekten bewirken. Wer diesen Umschlag der Emotionen, von der Erschütterung bis zur Klärung, erfahren hat, sei gleichsam abgehärtet und bereit für die Anfechtungen, die in der Umwelt – außerhalb der Darstellung – auf den Betrachter einwirken. Gewaltrezeption kann so lehren, die Schrecksituation zu bemeistern. Auch in Bruno Bettelheims Klassiker *Kinder brauchen Märchen* (1980) geht es, verkürzt gesagt, um die Bewältigung von Angst – durch inszenierte Gewalt. Sie hilft, erwachsen zu werden. Das ist eine reflexive Qualität: Als Beobachter zweiter Ordnung begegnet man den eigenen Emotionen kognitiv, ja kann sogar Metaemotionen empfinden – weil es zum Beispiel rührt, Empathie gezeigt zu haben (vgl. Dohle 2011, S. 122–181). Die im «Leihkörper» (Voss 2007, S. 320; vgl. Voss 2006)

3 Vgl. zur Kontextualisierung den Beitrag von Tilmann Sutter im vorliegenden Band.

erlebte Aggressionsabfuhr, so eine Argumentationsfigur, entlaste Individuen, wenn sie Medien rezipieren, weil sie diesen Trieb dann nicht mehr *realiter* ausagieren müssten. Diese modernen Varianten der *Katharsis*-Theorie sind allerdings empirisch kaum zu belegen (vgl. Meyn 2004, S. 244 f.); viele halten sie gar für «eindeutig widerlegt» und warnen dagegen vor der «Bedrohung», weil es einen «Zusammenhang zwischen medialer Gewalt und realer Gewalt» gebe. «Die Anzeichen» seien «unübersehbar» (Eicke/Eicke 1997, S. 189 f.).

Die jüngeren Priming-Konzepte und die sogenannte Skript-Theorie untersuchen gleichfalls die Aufmerksamkeit gegenüber Schlüsselreizen und gehen von der neuronalen Bahnung bestimmter Wahrnehmungsmuster aus. Sie favorisieren allerdings kein einfaches Reiz-Reaktions-Schema – dies unterstellt im Übrigen auch nicht die Lerntheorie –, sondern modellieren ein kompliziertes Geflecht nervlicher Prägungen (vgl. Kunczik 2017, S. 26). Der kognitiv-physiologische Ansatz, den etwa Jürgen Grimm (1999, S. 216) in einer umfangreichen Studie untermauert hat, kommt zu dem Ergebnis, der Zuschauer von Spielfilmgewalt (im Fernsehen) entwickle eine «*Logik des negativen Lernens*». Nicht Mitleid, Empathie – im Sinne der Katharsis-Hypothese – werde entwickelt, wohl aber «eine Vorschule der Antiviolenz, sofern die Opferdarstellungen in geeigneter dramaturgischer Stellung Einhackpunkte der Gewaltkritik bieten» (Grimm 1999, S. 707).

Bewegte Bilder – und ihr Gegenstück im Tableau

Im Film *VOR DEM REGEN* von Milcho Manchevski oder in *DER BLICK DES ODYSSEUS* von Theo Angelopoulos etwa ist die Gewalt von Anfang an diskreditiert. Wer mit Gewaltmitteln seine Ziele zu erreichen versucht, selbst wenn er Gründe dafür haben mag, wird vom Film ins Unrecht gesetzt. Gewalt ist hier nur roh; wer sie ausübt, dem spricht der Filmtext die Menschenwürde nahezu ab. Und er insistiert auf der Empathie, die der Zuschauer für die Opfer zu erbringen hat. Genau das ist mit einer «Vorschule der Antiviolenz» gemeint. Die Kinder im Film von Angelopoulos sehen wir zunächst zögerlich spielend im Nebel von Sarajewo, weil der scheinbaren Schutz bietet vor den allgegenwärtigen Heckenschützen. Dann aber gehen sie zum Flussufer, um in deren Salven dennoch zu sterben, ungesehen, aber über die Audiospur eindeutig markiert. Das ist eine zurückhaltende, aber reine Anklage gegen solche Grausamkeiten (vgl. Preußner 2013, S. 70).⁴ Es sollte schwerfallen, in dieser Szene mit den Tätern zu sympathisieren. Ähnlich bei Manchevski, der einen Albtraum der Gewalt inszeniert – in Mazedonien, London, wieder in Mazedonien. Wenn eine Katze förmlich zerrissen wird von den Kugeln eines irren Schützen,

4 Vgl. zur auditiven Markierung der Gewalttat den Beitrag von Rasmus Greiner im vorliegenden Band.



1 Erhabenheitsschauer – APOCALYPSE NOW, Regie: Francis Ford Coppola.

bleibt nur Verachtung für diesen Menschen. Mitfühlend hingegen reagieren wir, wenn Zamira, die albanische Heldin des Films, zum tragischen Opfer in zwischen verfeindeter, früher aber friedlich in Koexistenz lebender Nachbarn wird (vgl. ebd., S. 63). Hier wie dort verfahren die beiden Filme im höchsten Maße selbstreferenziell (vgl. ebd., S. 50, 69), thematisieren den Gewaltgebrauch in den Medien und die Schwierigkeit, sich dem zu stellen oder zu entziehen. Das wiederum lädt zur Reflexion ein für Betrachter, sich mit dieser vielschichtigen Gefühlsreaktion auseinanderzusetzen.⁵ Es geht um die Empathiefähigkeit des Zuschauers – für die reale Gewalt der Sezessionskriege, die hier erst erfahrbar wird.

Die Parteinahme für die Opfer kann unter Umständen noch deutlich komplexer ausfallen, etwa wenn wir in APOCALYPSE NOW zwar mitfühlen mit den hilflos flüchtenden Vietnamesen, zugleich aber die Empfindung des Erhabenen nicht unterdrücken können beim Herannahen des Hubschraubergeschwaders, das seinen Luftangriff fliegt (Abb. 1). Naturgemäß, das ist oft bemerkt worden, trägt die (intradiegetische) Musikeinspielung von Wagners *Walkürenritt* zu dieser Wirkung entscheidend bei. Wir wechseln so beständig die Fronten – und diese Verunsicherung ist es, die Francis Ford Coppola beabsichtigte und die sein Filmtext erreicht. Deshalb ist APOCALYPSE NOW auch ein Antikriegsfilm, was ihn freilich nicht vor falscher Instrumentalisierung, vor einer Fehllektüre also, schützt. Wir sehen das mit aller Drastik im Film JARHEAD von Sam Mendes, der Marinesoldaten zeigt, die

5 Vgl. zur Selbstreflexivität dargestellter Gewalt im (avancierten) Spielfilm die Beiträge von Susanne Kaul und Jean-Pierre Palmier im vorliegenden Band.

den Film von Coppola anschauen – und dabei vor Begeisterung kaum an sich halten können. Sie entscheiden sich mutwillig für die Seite der Täter – und gehen völlig im Gewaltrausch auf, ohne die Opfer in ihrer Rolle zu sehen, für deren Leiden empfänglich zu sein (vgl. Lüdeker 2011, S. 315). Das scheint übrigens ein generelles Problem beim Antikriegsfilm zu sein, der sich vor allem als Gewaltfilm darstellen will – und darüber (nicht nur) Empathie generiert (vgl. Erll 2008, S. 142; auch Preußner 2015a, S. 132 f. 137, 140, 148, 150).

Ich will die Überlegungen zum Bewegtbild hier nicht vertiefen, weil ich das ausführlich an anderer Stelle, anlässlich der Analyse zu *DIE STILLE NACH DEM SCHUSS*, bereits getan habe (Preußner 2015a). Mir dienen die Beispiele nur als Hinweis auf einen einfachen Fakt: Dass *dargestellte Gewalt* durchaus *ethisch motiviert* sein kann, diese Wirkung aber nicht immer erreicht wird, selbst wenn sie (textuell) intendiert sein sollte. Dieser Befund ist deshalb wichtig, weil der Film durch Schnitt und Montage, aber auch durch das *Sound Design* über wesentliche Mittel der Zuschauerlenkung verfügt, auf die das Tableau wie das 360° Rundpanorama in der Regel nicht zurückgreifen können. Musikerlegungen und wechselnde Ausleuchtungen sind, gemessen an den Möglichkeiten des Films, beim stehenden Bild stark restringiert – auch wenn das Diorama und das Panorama zuweilen deren Unterstützung nutzen (vgl. Buddemeier 1970, S. 25 f., 33, 38, 50 f.; Sternberger 1981, S. 17, 25).⁶

Entscheidend ist beim Film die Blicklenkung, wie sie etwa durch *eye tracking* detektiert werden kann. Denn ein Bewegtbild fokussiert viel stärker als das stehende Tableau: eben auf die Gegenstände oder Personen, die sich bewegen. Ein Standfoto des gleichen Bildinhalts wird anders abgetastet im Wechsel von Sakkaden und Fixationen der unwillkürlichen Augenbewegungen, als derselbe Bildinhalt unbewegt. Selbst ohne Schnitt sind die Abweichungen im Film signifikant. Der Blick zentriert sich auf den Bewegungsimpuls (vgl. Smith 2012). Kommen Schnitte hinzu, wird die Lenkung semantisch überlagert, um dem wechselnden Geschehen zu folgen – etwa durch Fokussierung auf die handlungsführende Figur. Anderes gerät dabei zwangsläufig aus dem Blick (vgl. Kluss et al. 2016, S. 260, 277, 279). Ungeübte Kinozuschauer, die nicht nach narrativen Mustern *top down* ihre Augenbewegungen vorstrukturieren (auch dies geschieht, naturgemäß, unbewusst), sehen anderes, ja zuweilen mehr als der filmisch Geschulte. Denn der Blick wird dann frei für die Zufälligkeiten, die der Film, zuweilen nebenbei, einfängt. Es sind diese Momente, für die Kracauer seine *Theorie des Films* geschrieben hat: Augenblicke unverfälschten Lebens (1985, S. 109–111, 222–231), die aber in der Regel den Anforderungen der narrativ orientierten Rezeption untergeordnet werden.

6 Vgl. zu den Lenkungsoptionen des Panoramas meinen Beitrag im vorliegenden Buch.

Stillgestellte Gewalt – die Freiheit des Blickes zur Verweildauer

Diese Schwierigkeiten haben wir nicht, wenn wir das Tafelbild betrachten – oder den Rundhorizont. Hier ist das Auge frei und hat hinreichend Zeit, alle Einzelheiten zu studieren, bei einem Gegenstand, einer Person länger zu verweilen, sich abzuwenden, wenn ein Bildinhalt verstört, das eigene Empfinden verletzt – wie etwa bei der Darstellung von Gewaltszenen. Der Film zwingt uns viel stringenter, das zu sehen, worauf er uns vorbereitet. Das stehende Bild ist einerseits geschlossener – alles muss zugleich da sein, andererseits aber auch offener – der Augenblick wird in eine nahezu unbegrenzte Dauer transformiert. Unser Interesse steuert den (immer noch unbewussten) Blick darum viel deutlicher, wie die frühen Experimente von Yabus (1967, S. 171–211) schon nachgewiesen haben.

Der Schock, den eine konkrete Gewalttat möglicherweise bewirkt, kann der Rezipient selbst (partiell) kompensieren: Ihm wird Zeit gegeben, das Umfeld zu erkunden, Zusammenhänge aufzubauen, semantische Gehalte (auch komplexe wie Allegorien und Symbole) freizulegen, die Gewalt zu legitimieren oder zu verachten, kurz: die Szene zu rationalisieren. Doch schon historisch vor dem Film versuchen Bildmedien, die Rezipienten einzubinden und zu konditionieren durch Techniken der Zuschauerlenkung – wenngleich häufig weniger wirkungsvoll. Es gibt also ein mediales Dispositiv des Betrachtens von Gewalt, lange bevor das Kino existiert;⁷ «das topische und technische Arrangement» der medialen Präsentationsformen, welches Medium und Rezipient verbindet (Kirsten 2013), regelt, wie sich der Blick organisiert, was wahrgenommen wird – und wie die Empfindungen strukturiert sind, die mit dem Prozess der Wahrnehmung korrespondieren. Die Schnittstellen oder *interfaces* sind in dieser Mediennutzung in der Regel von sekundärer Ordnung (vgl. Pross 1972, S. 128, 145, 153), also nicht beidseitig technischer Art, doch sind die Eingriffe deshalb nicht minder zwingend in den Vorgang des Sehens und des Weltzugriffs. Benutzerschnittstellen (*user interfaces*) kommunizieren auch hier zwischen Mensch und Medientechnik (vgl. Halbach 1994, S. 168 f.; S. 142 f.) – oder, genauer gesagt: Sie setzen erst die Semiose in Gang und entfalten damit das Wirkungspotenzial. Die Geschichte medialer Dispositive reicht so gesehen zurück zum Beginn der Kulturentwicklung. Von Anfang an erzählen Bilder Geschichten – und es sind auch dort schon «gewalthaltige»: in den Höhlen von Chauvet oder Lascaux wie im Ägypten der ersten oder neunzehnten Dynastie, also um 33.000, 17.000, 3.000 oder 1.300 v. Chr.

In manchen Höhlenmalereien meint man bereits Bewegungen der abgebildeten – und gejagten – Tiere zu sehen mit ihren mehrfach gezeichneten Beinen und Hufen, die wie im (Trab oder) Galopp aufeinander folgen (vgl. Schnell 2000, S. 22 f.). Die Kulturanthropologie deutet dies als Bannzauber, als magische Beschwörung des Beuteopfers: «die benutzten Mittel und Verhaltensweisen [sind] von der wirksam

7 Die nachfolgende Passage rekurriert auf Preußner 2015b.

beherrschten Situation» abgelöst, indem sie Bild werden (Gehlen 1986, S. 233). Aber es ist auch früh der Versuch zu erkennen, die Wirklichkeit in ihrer Flüchtigkeit zu bannen, sie reproduzierbar zu machen und damit zugleich Raum wie Zeit zu fixieren. Die Machtoption gegenüber dem Entschwindenden konditioniert die Betrachter nicht nur in ihrem Zugriff auf die Welt, sondern auch das Dispositiv des Zuschauens selbst, das durch die jetzt entstehende zweite Wirklichkeit auf die Wahrnehmung der einen, als Umwelt gegebenen bereits abfärbt. Abbilder gewinnen ein Eigenleben. Mit dem Blick auf die von einem Medium und seinem *interface* übermittelten Bilder verändern sich also die Bilder der Perzeption erster Ordnung, etwa das Empfinden für Raum und Zeit, für Bewegung, für Sukzession und Kontinuität. Der Betrachter gewinnt selbst und grundsätzlich Macht (wenngleich nur scheinbare, imaginäre), weil er in der Bespiegelung durch die verdoppelte Welt einen vermittelten Zugriff hat auf das von ihm Erlebte. Er beherrscht das Gesehene, schon indem es veräußerlicht wird: auch wenn der Rezipient manchmal davon hingerissen wird, dem Affekt zu unterliegen scheint. Es ist irritierend und verletzend, wenn man im Doppel der Welt erfahren muss, was Menschen anderen Menschen «physisch antun können» (Moldenhauer 2016, S. 228 f.).⁸ Aber man erlebt es doch in ästhetischer Distanz, im Gefühl des «Als-ob». Wie beim Erhabenen wird man überwältigt von der Emotion, vielleicht angeekelt, aber zugleich beruhigt, selbst nicht betroffen zu sein. Wenn Bilder Geschichten erzählen, auch gewalthaltige, stiften sie damit immer schon Kohäsion und Kohärenz; sie deuten und interpretieren. Sie vergrößern und objektivieren den Zugang zur Welt, verbreitern die Machtoption des Betrachters, sind aber zugleich ein Mittel, die Zuschauer in den dispositiven Schemata des Wahrnehmens zu prägen und zu manipulieren. Beides wirkt, zuweilen unentwirrbar, zusammen, greift ineinander.

Opferdiskurs: Inszenierung der Betrachtung, Lenkung der Imagination

Fotografien des Krieges funktionieren über die Affektion des Schocks.⁹ Susan Sontag hat das in ihrem Essay *Regarding the Pain of Others* prägnant konstatiert (2003, S. 30). Bewegte Bilder in ihrem Verlauf, die unsere mediale Umwelt stärker zu prägen scheinen, affizieren weniger direkt und haften schlechter – auch wenn die immersive Wirkung stärker ist (s.o.). «Das Gedächtnis arbeitet mit Standbildern, und die Grundeinheit bleibt das einzelne Bild.» Wenn es also um Diskurse der Erinnerung geht, «hinterlassen Fotografien eine tiefere Wirkung», weil sie «schnell zu erfassen und gut zu behalten» sind (Sontag 2003, S. 29). Sie bereiten den thematischen Schock der Kriegsgräuel zudem durch ihre mediale Bedingtheit vor. Jede Fotografie

8 Vgl. dazu auch den Beitrag von Benjamin Moldenhauer im vorliegenden Buch.

9 Der nachfolgende Abschnitt übernimmt eine Darstellung aus Preußer 2013, S. 22–31.

sprengt Segmente aus einem ungegliederten Zeitfluss. Das Kontinuum zerfällt in den Moment eines Augenblicks, der einen aktiven Betrachter benötigt, denn Zeitlichkeit bringt allein die Anschauung. Erst weil und indem wir das Bild abtasten, es uns erschließen, fällt es in die Zeitachse. Für sich genommen, ohne den Rezipienten, wird der Zeitfaktor in der Fotografie reduziert auf das Nu der Belichtung. Weil Lebendiges aber auf chronologischen Zusammenhang existenziell angewiesen ist, weil dies das Seiende selbst ausmacht, erinnert die Zerstörung der zeitlichen Kontinuität an den Tod. Daraus folgt die Erfahrung des *Tremendum*, wie Roland Barthes in seiner *Bemerkung* über die Fotografie, *La chambre claire*, zeigt (1989, S. 99–104). Unbeweglich sind die Fotografien wie die Verstorbenen, die sie im Bilde erinnernd wach halten: aber nur als Entlebendigte. Der Tod sei das *Eidos* – das zu Sehende, die anschauliche Gegebenheit oder die Form – der Fotografie, meint Barthes (ebd., S. 24). Die Kriegsfotografie schließlich redupliziert, was medial präformiert wurde im Verfertigen der Bilder selber. Sie zeigt Vergänglichkeit nicht im kontemplativen Blick des Melancholikers, sondern in der Unmittelbarkeit der Affektion.

Auch der Band von Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege* (1924), verstand sich als Schocktherapie, die militärische Operationen generell moralisch disqualifizieren wollte, indem er die Folgen mit einer Radikalität aufzeigte, die Abscheu und Ekel provozierte: groteske Verstümmelungen insbesondere im Gesicht, die der Erste Weltkrieg hinterließ an Opfern, die wie zum Hohn ihre Verwundungen überlebten und ohne Unterkiefer, ohne Nase weiterleben mussten. Ekel, das wusste schon Kant (1794, S. 166), lässt sich nicht in eine *Betrachtung* des Schönen oder Erhabenen integrieren. «Schlachtengemälde» müssen sich davon freihalten, um die Distanz des Betrachters nicht zu unterminieren. Ansonsten lassen sich künstlerische, repräsentierende Darstellung und Natur des Gegenstandes selbst nicht mehr unterscheiden.

Umso direkter spricht uns die Fotografie an, wenn sie Abscheu erregt – oder den Tod selbst ausstellt. Wir wissen: Das Gezeigte ist Abbild eines wirklichen, Lichtreflex eines tatsächlich leidenden Körpers. Ihre «existentielle eins-zu-eins-Korrespondenz», so sagt Charles Sanders Peirce (1983, S. 65), verknüpft die Fotografie mit dem Gewesenen. Das macht ihren dokumentarischen Charakter aus. Das Foto verspricht quasi unmittelbare Zeitzeugenschaft. Und über diese *Beglaubigung*, die nach Roland Barthes Fotografien immer sein wollen, affizieren die Schreckensbilder in aller Plötzlichkeit. Im Augenblick wird das betrachtende Selbst – angesichts einer verstümmelten, entstellten menschlichen Kreatur – mit der eigenen Sterblichkeit konfrontiert, mit jener Zersetzung und Auflösung, die der Ekel evoziert (vgl. Bataille 1994, S. 57, auch S. 55–59; sowie Menninghaus 1999, etwa S. 205, 213, 538). Die Abwehr mag in Genuss umschlagen, der Betrachter sich zum Voyeur wandeln. Oder er empfindet, sich selbst sicherer wärend, Mitleid für die gesehene Gräueltat, wo nicht Empörung oder gar Rachegefühle. Die Läuterung der Gefühle, die aus dem Ekel entspringen kann, meint aber immer das eigene Selbst. Der genaue Blick auf das Gesehene bewirkt die Unmittelbarkeit der Affektion; und diese intensiviert sich, weil das Betrachtete für real gilt.

Peirce unterscheidet in seiner triadischen Semiotik auf der Objektseite zwischen drei Klassen von Zeichen: Index, Ikon und Symbol. Ein Ikon bietet eine Transformation des Wirklichen, die auf Ähnlichkeit beruht. Im Gemälde oder in der Skulptur haben wir Annäherungen an die Wirklichkeit, auch wenn diese allegorisch überformt sein mag: in jedem Fall aber keine punktgenaue Übertragung. Das lässt, ganz einfach, das Verfahren des Ikons nicht zu. Das Symbol hingegen gründet auf Konvention, stiftet also willkürliche Beziehungen. Ganz anders der Index: Hier existiert eine kausale Verbindung zwischen Objekt und Zeichen; und diese ist physisch legitimiert. Fotografien entsprechen Punkt für Punkt dem Original, das sie darstellen (vgl. Lunenfeld 2002, S. 166 f.).

Diese Direktheit verschwindet interessanterweise nicht, obgleich sich das Paradigma der Fotografie genau an diesem Punkt der rein physikalischen Beglaubigung inzwischen selbst aufgelöst hat, das fotografische Zeitalter also durch die Digitalisierung selbst zu Ende zu gehen scheint. Man hat gar von der Entropie der Fotografie gesprochen, von einem unhintergehbaren epistemologischen Bruch (Hagen 2002, S. 234 f.). Dennoch halten wir Fotografien zunächst, immer noch, für wahr. Der Sinngehalt des «Es-ist-so-gewesen» (Barthes 1989, S. 91; vgl. S. 195), der seit der Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen den Fotografien anhaftet (vgl. Hagen 2002, S. 232 f.), ist selbst vom «dubitativen» Digitalbild (Lunenfeld 2002) nicht völlig zerstört worden.

Die Bilder, die Jörg Friedrich (2003) in dem Band *Brandstätten. Der Anblick des Bombenkriegs* zusammengestellt hat, gehen noch eindeutig vom Gestus der Beglaubigung aus. Das Kapitel *Bergung* zeigt das Leiden der Kreatur: menschliche, aber auch tierische Körper in unsäglichen Verstümmelungen. Man empfindet mit den Opfern, weil alles Leiden der Kreatur Anspruch auf unser ungeteiltes Mitempfinden erhebt. Doch alle diese Bilder des «Deutschen Leides» scheinen ein Urbild zu haben: den Holocaust. Friedrich betreibt die «Viktimisierung»: als deutsche Opfergeschichte – vorstrukturiert über das Schockerlebnis der Bilder aus den KZ von 1945. Der Band, 240 Seiten stark mit rund 400 Fotografien, ist in 10 Kapitel unterteilt, in deren Mitte die *Bergung* den größten Umfang einnimmt: 68 Bilder auf 48 Seiten. Deutlich spannt sich ein Rahmen zwischen *Früher* und *Heute* darum, der mit dem Anblick deutscher Städte vor dem Bombenkrieg beginnt – und mit den Bildern der Zerstörung und des Wiederaufbaus endet. Der Verlust soll antizipiert werden und am Ende bestätigt: ob in Hamburg oder Halberstadt, Würzburg oder Ulm, Leipzig oder Magdeburg, Köln oder Bremen. Das Kapitel *Zuflucht* zeigt Keller, Stollen und Bunker und das Leben in und zwischen ihnen. Nach den Angriffen sind die Bunker häufig das Einzige, was sich behauptet hat gegen den Ansturm der Bomben.

Dann folgt die *Bergung*, eben jenes Kapitel, das den größten Nachhall und die heftigste Kritik erfuhr (ebd., S. 96–143). Soldaten, aber auch Sträflinge, KZ-Insassen und Fremdarbeiter sind im Einsatz, orten und arbeiten sich vor, mit Hilfsggerät, mit den Händen, um Verschüttete zu befreien oder die Toten zu bergen. Auf 39



2 Fechterstellung – aus Jörg Friedrich: *Brandstätten. Der Anblick des Bombenkriegs.*

Bildern sieht man aufgedunsene, verschmorte, verstümmelte Leichen – manche in der typischen «Fechterstellung» (Abb. 2) –, Knochen und Asche, Gliedmaßen und Körperteile, die Desinfektion der Menschenreste, Erstickungstote in Kellern, auf Puppengröße geschrumpfte Opfer, die auf Treppen und Straßen von der Hitze eingedampft wurden, und die man später einsammelte: «Wir bargen sie in Zinkbadewannen und Waschkesseln. In einen Kessel passten drei, in eine Wanne sieben oder acht Körper», gibt jemand zu Protokoll (Friedrich 2003, S. 125). Zur Identifikation legt man die Verstorbenen in endlos scheinenden Reihen auf die Straße, wie in Kassel; manche, wie eine namenlose Zeitzeugin in der zerstörten hessischen Stadt, sind gerade dazu nicht fähig: «Das konnte ich nicht, mir meinen Mann da raussuchen», sagt sie (ebd., S. 130). Aus Angst vor Epidemien schichtet man die Leiber auf große Scheiterhaufen, um die verkohlten Leichen zu verbrennen, wie in Dresden (Abb. 3). Das zweckrationale Handeln, notwendig geworden, um Seuchen zu verhindern, generiert die Ikonografie des Holocaust.

Jörg Friedrich zeigt mit seinem Arrangement der Bilder, wie die unmittelbare Affektion des Abscheus vor den Gräuelbildern der *Bergung* zu verstehen sein soll:



3 Ikonografie des Holocaust in Dresden – aus Jörg Friedrich: *Brandstätten. Der Anblick des Bombenkriegs.*

eben nicht *allein* als Index – das hieße als Hinweisung auf Wirkliches – sondern in rhetorischer, Peirce würde sagen in symbolischer Transgression. Die Verstümmelungen der einzelnen Körper sind, wie die *Synekdoche*, ein *pars pro toto*; geschunden ist der Volkskörper. Und dessen Schmerzen soll man unmittelbar empfinden wie den Verlust jeder einzelnen, konkreten, individuellen Person. Das ist eine radikale, hoch problematische Sinnkonstruktion, die bestehende Schuld narrative offenbar durchkreuzen soll – und über die Frage der Legitimität des alliierten Bombenangriffs die eigenen, deutschen Kriegsverbrechen relativiert.

Kriegsschlachten – Propaganda, Rechtfertigung oder Anklage?

Mit den großen Kriegen steigt der Bedarf an Legitimation, wächst der Wunsch, die Ereignisse im Sinne des jeweiligen Herrschers geschönt aufzuzeichnen.¹⁰ Die verübte wie die erlittene Gewalt in diesen Auseinandersetzungen wollen verstanden und damit erträg-

10 Der nachfolgende Abschnitt übernimmt eine Darstellung aus Preußner 2005, S. 9–12. Belege aus der Altägyptologie, die für die Argumentation hier nicht zwingend sind, finden sich dort.



4 Prunkpalette des Königs Narmer, aus Hierakonpolis, Ägypten, vordynastisch, etwa 3000–2920 v. Chr., 64 cm, Kairo, Ägyptisches Museum.

lich gemacht werden. Die ersten Hochkulturen, in denen Schriftsysteme entstehen, sind deshalb bereits gekennzeichnet von ideologischen Repräsentationen des Krieges.

Zu den ältesten Funden aus dem Ägypten der Pharaonen zählt eine – bis auf die Namensnennung – noch schriftlose Grauwackepalette, die König Narmer zeigt, wie er einen Feind erschlägt (Abb. 4). Man datiert die Palette auf ein Alter von über 5000 Jahren, um 3000 vor Christus entstanden. Sie ist Ursprung einer Typologie, die Herrschaft legitimiert und zugleich abschreckt. Ikonografisch gibt sie Nachricht von Siegen und verklärt den gottgleichen Regenten. Auf der Rückseite sieht man sogar, wie derselbe König Narmer Reihen enthaupteter Feinde abschreitet, deren Köpfe zuvor akkurat zwischen die Füße der Opfer gelegt wurden.

Immer wenn auf Reliefdarstellungen von Kriegshandlungen zu berichten ist, sieht man fortan den keulenschwingenden Pharaon, wie er den oder die Unterworfenen, zumeist von Völkern aus dem Osten, beim Schopfe ergreift, so in die Knie zwingt und zum tödlichen Schlag ausholt. Das Bild repräsentiert bereits, über den Einzelfall hinaus, den Herrschaftsanspruch des Staates, sein Gewaltmonopol, das der Herrscher durchsetzt. Von Ramses II., dem Pharaon der 19. Dynastie aus dem Neuen Reich – also beinahe zweitausend Jahre nach Narmer –, sind zahllose solcher Embleme überliefert; nicht weniger als acht Großreliefs sollen konkret den König im Kampf gegen die Hethiter darstellen. Eines davon findet sich im Großen

Tempel von Abu Simbel. Nun gilt Ramses II. gemeinhin zwar als der größte Bauherr des Alten Ägypten; doch die Vielzahl großformatiger Reliefs auf Tempelwänden, welche die Schlacht von Kadesch verherrlichen, ist umso verblüffender, als der Erfolg des Pharaos gerade in diesem Waffengang, dem einzigen umfänglichen seiner Herrschaftszeit, mehr als zweifelhaft ist. Denn über diesen Krieg des Altertums sind wir außergewöhnlich gut unterrichtet: Neben den erwähnten Abbildungen ist ein Prosabericht ebenso erhalten geblieben wie ein Gedicht der Schlacht. Zudem überlieferten hethitische Quellen das Kampfgeschehen, was eine ausgewogene Beurteilung und eine genaue Rekonstruktion des Schlachtverlaufs erlaubt. Ramses habe sich demnach in einer nahezu ausweglosen Situation befunden, in der es ihm nur mehr gelungen sei, unverletzt zu fliehen. Das Desaster der Schlacht von Kadesch, in welcher der Pharaos knapp der Gefangennahme oder gar dem eigenen Tod entkam, das Heer allerdings nahezu aufgerieben wurde, ist inzwischen in der Historiografie unumstritten. Das Kadeschgedicht hingegen spricht davon, dass Muwatallis, der Hethiterkönig, vom siegreichen Pharaos Ramses den Frieden erben habe. Die faktische Niederlage wurde so zum großartigen Sieg verklärt: ein erster Erfolg der enormen Propagandamaschinerie, die das ganze Land überzog. Man braucht gute PR, Medienmacht und Deutungshoheit, um glaubhaft zu machen, was offensichtlich – und nicht allein durch die Hethiter selbst – bezweifelt wird. Dafür entstehen die riesigen Abbildungen und die verfälschenden, glorifizierenden Texte in Theben, im Ramesseum, in Medinet Habu, in Abydos und in Abu Simbel.

Ramses der Große zeigt sich als staatstragende Figur; ein anderes Bild wäre gar nicht denkbar. Es ist die offizielle Version, wie ein Krieg, die Sanktionierung von Gewalt gegen andere, zu lesen sein soll, von dem nur die wenigsten anders als durch eben die staatliche Darstellung erfahren. Die Hethiter müssen für dieses Bild erniedrigt werden; eben dieselben, mit denen Ramses II. sechzehn Jahre nach Kadesch dann doch, und zwar durch Verhandlungen, zum Friedensschluss gelangt, zum «ewigen» Vertrag zwischen beiden Reichen. Es ist der älteste Friedensvertrag, der uns geschichtlich überliefert ist. Das verfälschende Bildnis aber ist hier Teil einer religiös verbrämten Machtpolitik, die im Dispositiv verankert wird. Von den riesigen Wänden der Tempel in Theben oder Abu Simbel wirkt die Botschaft der Tiefreliefs umso prägnanter, autoritativer und letztlich nicht zu bezweifeln: Der gottgleiche Pharaos kann nicht unterliegen, gar sterben durch die Hand der Feinde, weil er Garant der staatlichen Ordnung ist, der mit seinem Handeln den Lauf der Welt sichert.

Die Gewaltdarstellung hat also gar keine irritierende, verängstigende Funktion. Sie stabilisiert die Weltvorstellung der Untertanen, weil an sie die Machtausübung gekoppelt ist. Das wird noch das Grundmuster der massenhaft verbreiteten Kriminalliteratur seit dem 19. Jahrhundert und deren Umsetzungen für die Leinwand und den Bildschirm abgeben. Es beruhigt, den Pharaos (den Detektiv, den Cop, die TATORT-Kommissarin) obsiegen zu sehen, selbst wenn er (oder sie faktisch) verloren hat. Kontextuell wird eingeehgt, was ansonsten doch verstören sollte: Die Drastik der

Darstellung hat ja Qualitäten, die man gewöhnlich eher im Horrorfilm oder im *first-person shooter* erwartet:¹¹ Ein Despot zertrümmert wehrlosen Opfern reihenweise den Schädel. Er tut dies ohne sichtliche Regung, maschinengleich, bar jedweder Empathie.¹² Bestätigende Funktion hat übrigens auch die ‚freiwillig‘ erlittene Gewalt, das für den Glauben bewusst gebrachte Selbstopfer in der christlichen Religion: sei es die Kreuzigung Jesu oder die vielfältigen Bilder der Märtyrer als geschundener Leib.¹³

Wie die Geschichte insgesamt und der erste dokumentierte Fall der Schlacht um Kadesch lehren, kann die bebilderte Gewalt auch Massen lenken, indem sie den erzeugten Abscheu instrumentalisiert. Hier wird gerade nicht Nachahmung intendiert, sondern deren striktes Gegenteil: die Zurückweisung. Das geschieht einerseits durch die siegreiche Herrscherpose (siehe die Ikonografie der Pharaonen), andererseits durch die Anklage, welche die eigene Bevölkerung zum Opfer stilisiert. Wenn ‚unschuldige‘ Zivilisten grausam, und ohne Option einer Flucht oder Gegenwehr, getötet werden (wie im Bombenkrieg gegen Deutschland im Zweiten Weltkrieg), fällt es schwer, nicht empathisch zu reagieren. Der unsägliche Schmerz der Kreatur (in Hamburg oder Dresden) verlangt unser Mitgefühl. Dann gibt es sogar ein ‚Deutsches Leid‘, welches beklagt werden kann – auch wenn die Aggression zum Krieg von Deutschland ausging. Doch statt allein die Empathie zu stärken, schlägt das Pendel häufig genug um in erneute Aggressivität. Die aber ist gleichfalls keine Nachahmung. Die gezeigten Gräueltaten fordern zwar indirekt auf, dem Schrecken mit eigenen Waffen zu begegnen, sich der Armee anzuschließen, und so die ‚Unmenschlichkeit selbst‘ zu bekriegen. Gewalt rechtfertigt Gewalt, aber nur, so die Suggestion, in Notwehr: *ius ad bellum*. Die Plakate des Ersten Weltkriegs rufen direkt zur Kriegsbeteiligung auf.¹⁴ Die geächtete Gewalt macht eine gerechte Gewalt sinnvoll, ja notwendig. Dazu braucht es immer Dämonisierungen: ob sie nun Wilhelm II. oder Adolf Hitler treffen sollen, Saddam Hussein oder Gaddafi (vgl. Parr 2006, S. 88–92). Ja man mache sich förmlich schuldig, wenn man abseits stehe und nicht eingreife. Diese Instrumentalisierung der affektiven Abwehrreaktion lässt sich diskursanalytisch überzeugend nachweisen, ist in der Gewaltwirkungsforschung bislang freilich kaum ein Thema.

Ekphrasis als Aneignung und Ideologie

Die Bildbeschreibung, *Ekphrasis*, scheint auf den ersten Blick ein probates Mittel zu sein, dargestellte Gewalt in Vernunft aufzulösen, sie zumindest kognitiv zu bewältigen. Transformiert doch das Verfahren selbst die Unmittelbarkeit der Perception, den Schock des Augenblicks, wie beim Foto gezeigt, in die Sukzession, also

11 Vgl. zu entsprechenden Computerspielen die Beiträge von Benjamin Beil und Markus Engels im vorliegenden Buch.

12 Vgl. zum Terrorfilm den Beitrag von Jonas Thode im vorliegenden Buch.

13 Vgl. dazu die Beiträge von Reinhold Zwick und Carolin Behrmann im vorliegenden Buch.

14 Vgl. dazu den Beitrag von Michael Kunczik im vorliegenden Band.

die zeitliche Dauer. Wie Lessing im *Laokoon* vorführt, lässt sich aus der Differenz der Gestaltungsmittel bereits eine implizite Ästhetik gewinnen, die Raumkünste, wie die Skulptur und die Malerei, gegen die Zeitkünste, wie die Poesie, profiliert. Hier haben wir einen Ort, überscharf hervorgehoben, deshalb bereits idealisiert im Gemälde, weil der Verlauf fehlt – und alles sich im eingefrorenen Zeitpunkt ereignen muss, was nur eine Erzählung entfalten könnte. Dort, in der Wortkunst, fehlen hingegen die plastischen Körper und konkreten Räumlichkeiten, die bestenfalls beschrieben werden können, was aber wiederum gegen die Gattungskonvention der Narration verstößt, die ja auf Sukzession und Handlungsverlauf wesentlich angewiesen ist (Lessing 1996, S. 102 f., 112 f.). Hätte Lessing bereits den Film gekannt, seine Dichotomie wäre nicht mehr aufrecht zu erhalten; der Einwand geht weit über die Problematisierungen hinaus, die der Ästhetiker selbst entfaltet. Dennoch bleibt der *Laokoon* als Gedankenexperiment nach wie vor sinnvoll – und lässt sich für unsere Hypothesen gebrauchen. Die *Ekphrasis* nun ist der zum Stilprinzip gewordene Regelverstoß gegen die Erzählung; sie feiert den Stillstand, kostet den vollen Augenblick aus – wie die (über-)lange Beschreibung in einem Epos, einer Erzählung, einem Roman. Ausgehend vom Kunstwerk, verhilft sie diesem zur chronologischen Erstreckung, transformiert es in den Zeitstrahl: ein grundsätzlich kognitiver Prozess. Doch wie das Foto seduktiv verwendet werden kann, um Meinungen zu generieren, etwa durch gezielte «emblematische» Kontextualisierung bei Ernst Friedrich (Antikriegspropaganda nach dem Ersten Weltkrieg) und bei Jörg Friedrich (Deutsches Leid der Bombenopfer im Zweiten Weltkrieg), lässt sich auch die an sich kontemplative Bildbeschreibung instrumentalisieren für politische Zwecke. Wohlmeinend kann man dies Aneignung nennen.

Peter Weiss hat das Muster eindrücklich entfaltet in seinem Essayroman *Die Ästhetik des Widerstands*. Gewalt wird hier nicht verworfen, sondern entweder als Rechtfertigung von Gegengewalt aufgefasst (wie in der klassischen Propaganda), als Aufarbeitung des Scheiterns verstanden oder aber umgedeutet zu eigenen Siegen. Sie wird, anders gesagt, zu einem Mittel der Politik im historischen Prozess. Die subtile Beschreibung von Adolph Menzels *Das Eisenwalzwerk* (1875; Abb. 5) gibt sich zunächst als Analyse der Kräfteverhältnisse in der Produktion (Weiss 1983 I, S. 353 f.). Da sind die prometheischen Arbeiter, die dem glühenden Stahl eine Form aufzwingen, die faktisch gestalten, Wert schöpfen. Aber sie sind auch und zugleich die Depravierten, die sich in eine Ecke kauern und, notdürftig gereinigt vom Schmutz der Halle und dem eigenen Schweiß, ihr karges Mahl verzehren. Im Fluchtpunkt der Zentralperspektive erkennt man, winzig nur, den gediegenen Mann mit Hut, welcher der Inszenator des Schauspiels und der Auftraggeber des Bildes zugleich ist: Ein Kapitalist, dem die Produktionsmittel gehören, der Lohnarbeiter zu seinem Willen knechtet und sich vom Maler «feiern» lässt. Peter Weiss nun konfrontiert die Malerei Menzels direkt mit einem Bild von Robert Koehler: *Der Streik* (1886; Abb. 6). Es ist, wenn man so will, ein Narrativ, das aus der Folge



5 Adolph von Menzel: *Das Eisenwalzwerk*, 1872-1875, Öl auf Leinwand, 158 × 254 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie.



6 Robert Koehler: *Der Streik*, 1886, Öl auf Leinwand, 181,6 × 275,6 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum.

der Bildbetrachtung entspringt. Denn nun erheben sich die Ausgebeuteten gegen den Zylinderträger, agitieren und greifen bereits zu den Steinen, um mit Gewalt die Verhältnisse zu sprengen, die sie niederhalten sollen (Weiss 1983 I, S. 357f.). Die *Ekphrasis* wird umgesetzt zu «sinnvoller», weil kausal zwingender Handlung.



7 Eugène Delacroix: *Die Freiheit führt das Volk*, 1830, Öl auf Leinwand, 260 × 325 cm, Paris, Musée du Louvre.

Eugène Delacroix zeigt dann, mit seinem berühmten Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* (1830; Abb. 7), den revolutionären Vorgang selbst, der dem situativen Aufstand folgen kann (und bei Weiss soll): oder, anders gewendet, «das Stadium [...], in dem die Idee zur materiellen Gewalt wird» (Weiss 1983 I, S. 342). Es erhebt «Anspruch [...], einen Sprung der Geschichte in seiner Kühnheit und Großartigkeit zu preisen», und bleibt ihm gegenüber doch seltsam unverbunden, zögerlich und abwartend (ebd. I, S. 343) – wie jene Figur mit Zylinder, die den Künstler selbst, als der revolutionären Masse nicht zugehörig, zu karikieren scheint. Motivisch ergibt sich hier eine Reihung der Hutträger mit den bildlichen Kapitalisten bei Menzel und Koehler. Nur steht jetzt der Maler in der Position dessen, der über die Produktionsmittel verfügt (auch wenn *realiter* Etienne Arago wohl Modell stand für die Figur). Der pyramidale Aufbau der Barrikadenstürmer aber führt nicht zur (intendierten) Dynamisierung, sondern mehr zur Erstarrung der Komposition (ebd. I, S. 341, 343). Der revolutionäre Augenblick, den Benjamin (1977, S. 259) beschwört, und der «das Kontinuum der Geschichte» aufsprengen soll, gefriert, zerfällt förmlich im Moment, in dem er sich ereignet – obgleich er doch offensichtlich die Gewalt feiern will, welche die Ungerechtigkeit hinwegfegt.



8 Jean Louis Théodore Géricault: *Das Floß der Medusa*, 1818–19, Öl auf Leinwand, 491 × 716 cm, Paris, Musée du Louvre.

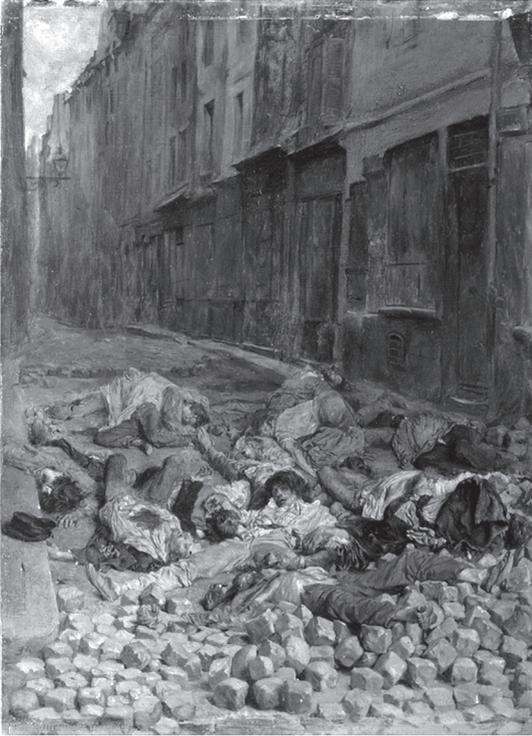
Mit einer ähnlich pyramidalen Bildkonstruktion gelang Théodore Géricault zuvor bereits ein deutlich spannungsreicheres Tableau: *Das Floß der Medusa* (1818/19; Abb. 8). Doch hier ist die Anklage der Gegenstand – und ein Scheitern. Die Schiffbrüchigen, Ausgestoßene zudem, die nicht in die wenigen Rettungsboote der sozial Höhergestellten gelangten, treiben auf einem notdürftig gezimmerten Floß, das aus dem aufgelaufenen, später zerborstenen Mutterschiff gewonnen wurde (Weiss 1983 I, S. 344f.). Sie erfahren schlimmste Erniedrigung durch Hunger und Durst, müssen die schon Verstorbenen verzehren, um selbst am Leben zu bleiben – und entdecken, in der Ferne, am Horizont, ein kaum kenntliches Schiff, das ihre Rettung bedeuten würde, wenn es sie denn sähe. So türmt sich die letzte Lebensenergie scheinbar symbolisch verdichtet auf in der Figur des braunhäutigen Tuschwingers, der gegen die wächserne Blässe seiner Leidensgenossen absticht – «ein Afrikaner [...], vielleicht zum Verkauf als Sklave auf die Medusa verladen» (ebd. I, S. 345) –, während die Figur im Vordergrund, melancholisch in sich versunken, in Denkerpose dem Elend und den erlebten Gräueln nachzusinnen scheint, die sie durchlitten hat. Kann da noch Rettung sein? Das scheint die Allegorie des Philosophen zu fragen, die einen offensichtlich Verschiedenen vor dem Abrutschen ins offene Meer – und vor Schlimmerem – bewahrt. Frühere Skizzen des Bildes deuten die Anthropophagie sogar direkt an. Eine Diagonale verbindet das Ensemble des Denkers mit dem Leichnam, dessen Genital geradezu drastisch ins Blickfeld gerückt ist, mit dem



9 Francisco de Goya: *Die Erschießung der Aufständischen*, 1814, Öl auf Leinwand, 266 × 345 cm, Madrid, Museo Prado.

scheinbar noch kräftig virilen Tuschwenker, während die Horizontlinie jene Hoffungslosen und diese Hoffenden trennt. An der Grenze selbst, kaum sichtbar, segelt das Schiff, dem alle noch verbliebene Lebenskraft gilt: als Symbol für «die Befreiung aller Unterdrückten» (ebd.); während allerdings das geblähte, behelfsmäßige Segel das Floß in die entgegengesetzte Richtung zieht, fort vom Schiff.

Géricault verbindet also die Drastik des Dargestellten und der Gewalt mit deutlich symbolischen Überhöhungen und selbstbezüglichen Momenten, die zur Reflexion auffordern. Beides ist strukturell aneinander gekoppelt. So auch bei Francisco de Goya: *Die Erschießung der Aufständischen* (1814). Die Vorgänge vom 3. Mai 1808 werden antithetisch präsentiert, mit einer klaren Zweiteilung der Bildhälften (Abb. 9): links die Aufständischen, die sich in einem Haufen zusammengedrängt positionieren um das nächste Opfer, rechts die Soldaten, die, maschinengleich in einer Reihe stehend, allesamt zum tödlichen Schuss ansetzen (vgl. Weiss 1983 I, S. 346). Die Empathie richtet sich auf die zentrale Figur der linken Bildseite, die mit dem weißen Hemd und der hellen Hose, angestrahlt von der großen Laterne am Boden, zweifelsfrei die Unschuld repräsentiert. Auf deren Herz – im Goldenen Schnitt des Bildes – zielen die nahen Gewehrläufe der Horizontalen. Vor dem «Delinquenten» liegen bereits die ersten Toten des Erschießungskommandos. Sie



10 Jean-Louis-Ernest Meissonier: *Die Barrikade*, 1848, Aquarell und Kreide auf Papier, 26 × 21 cm, Paris, Musée du Louvre.

fallen, wiederum wie bei Géricault, dem Betrachter förmlich entgegen, auch sie erhellt vom Schein der Laterne. Goya klagt an, wie mit seinen berühmten *Desastres de la Guerra* (1810–1814). Doch erst Ernest Meissonier (1848) zeigt mit seinem Bild *Barricade Rue Mortellerie, Juin 1848* (Abb. 10) die ganze Trostlosigkeit der vollzogenen Gewalttat und «die Stille nach dem Verderben» (Weiss 1983 II, S. 40). Der eine will aufrütteln, der andere scheint bereits desillusioniert.

Pablo Picassos *Guernica* (1937; Abb. 11) reaktiviert noch einmal alles Pathos der Anklage. Das Großgemälde gilt als Fanal der Moderne gegen kriegerische Gewalt schlechthin. Im Bürgerkrieg Spaniens wird der Bombenangriff auf die baskische Stadt durch die deutsche Legion Condor (auf Seiten der Falangisten) symbolisch aufgelöst – und wiederum das Leiden der Kreatur in den Mittelpunkt gerückt. Auch hier ist noch ein (rudimentärer) pyramidaler Aufbau erkenntlich, dem Nebengruppen zugewiesen sind. Man sieht Opfer, flüchtende Frauen, brennende Häuser, einen toten Soldaten mit abgebrochenem Schwert, in dessen Hand ein «Blumenstengel» keimt, eine Pietà, Stier und Pferd, das letztere verletzt, «mit riesiger klaffender Wunde, durchbohrt von der Lanze» (Weiss 1983 I, S. 333). «Gehämmert



11 Pablo Picasso: *Guernica*, 1937, Öl auf Leinwand, 349 × 776 cm, Madrid, Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía.

zu einer Sprache von wenigen Zeichen, enthielt das Bild Zerschmetterung und Erneuerung, Verzweiflung und Hoffnung.» (Ebd. I, S. 332) Doch ist es wirklich eine «Nike», die Siegesgöttin der Griechen also (wie bei Delacroix), die mit ihrem «ärmlichen Petroleumleuchter» gegen das apokalyptische Chaos vordringt, im Begriff stehend, den unheilvollen Strahlenkranz der Deckenleuchte zu verdrängen (ebd. I, S. 333)? Je genauer man sich auf die Einzelfiguren einlässt, die vielfältigen Skizzen zurate zieht, desto unfasslicher wird aber die Aussage: als konkrete Anklage. Soll man im Taurus tatsächlich die «Dauerhaftigkeit des spanischen Volkes dargestellt» sehen – und im Hengst, «ein ekelerregendes Ungetüm», den «vom Faschismus aufgezwungenen Krieg» (ebd. I, S. 334)? Oder steht die groteske Überzeichnung des Pferdeleibes nicht für die geschundene Kreatur ein, den der gewaltbereite Stier – nach Mutter und Kind – auch noch beiseite räumen wird? In den Skizzen sieht man gar einen kleinen geflügelten Pegasus aus des Rosses Wunde entspringen.

Im Zweifel nimmt Weiss Partei für die Opfer. Aber erkennt er sie immer? Der Pergamonfries ist bekanntlich der Ausgangspunkt eines weit ausholenden Gedankenflugs durch die Kunstgeschichte, der eine Ästhetik des Widerstands verbildlichen soll in der Beschreibung. In der Gigantomachie des Hochreliefs kämpfen Olympier und Titanen gemeinsam gegen die Giganten, die letzteren genealogisch doch näher sein sollten. Unterdrücker sind in jedem Fall die Olympier: Die «Unerbittlichkeit Athenas» und «Nike, aufschnellend, mit mächtigen Flügeln, lockeren, luftigen Röcken», die ihr den Siegerkranz hält übers Haupt (Abb. 12), stehen gemeinsam gegen Alkyoneus, der sich in Schmerzen windet. Ge, die Mutter Erde, versucht vergeblich ihrem Sohn beizustehen. Selbst Nyx, die Göttin der Nacht aus dem Titanengeschlecht, welche, «mit lieblichem Lächeln, ihr Gefäß voller Schlangen einem Niedergedrückten entgegenschleuderte» (Weiss 1983 I, S. 10), streitet auf Seiten der Olympier. Nur Herakles, der Halbgott und erste Heros der Griechen,