

Manfred Clemenz, Hans Zitko,
Martin Büchsel, Diana Pflichthofer (Hg.)
IMAGO

IMAGO

**Manfred Clemenz, Hans Zitko,
Martin Büchsel, Diana Pflichthofer (Hg.)**

IMAGO

**Interdisziplinäres Jahrbuch
für Psychoanalyse und Ästhetik, Band 1**

**Mit Beiträgen von Hartmut Böhme, Martin Büchsel,
Manfred Clemenz, Joachim F. Danckwardt, Christian Janecke,
Diana Pflichthofer, Marc Ries, Johanna Scheel,
Stephan von der Schulenburg und Hans Zitko**

Psychosozial-Verlag

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.

Originalausgabe
© 2012 Psychosozial-Verlag
Walltorstr. 10, D-35390 Gießen
Fon: 0641-969978-18; Fax: 0641-969978-19
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes
darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,
Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektroni-
scher Systeme verarbeitet, vervielfältigt
oder verbreitet werden.
Umschlagabbildung: Paul Klee:
»Hungiges Mädchen«, 1939
Umschlaggestaltung & Satz: Hanspeter Ludwig,
Wetzlar
www.imaginary-world.de
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH,
Wetzlar
www.majuskel.de
Printed in Germany
ISBN 978-3-8379-2175-5

Inhalt

Editorial		
Das Archaische und das Soziale Entgrenzung und Einhegung von Gewalt im gegenwärtigen Film und im Mythos – Michael Haneke – Quentin Tarantino – Sophokles <i>Hartmut Böhme</i>		
»Kann ich denn sterben, ich Kristall?« (Paul Klee, 1915) Eros und Thanatos: Bruchstücke einer Klee-Biografie <i>Manfred Clemenz</i>	33	
Monströse Gefühle – die Gefühle von Monstern Überlegungen zu emotionalen Strukturen in der marginalen Skulptur der Romanik und Gotik Frankreichs <i>Martin Büchsel</i>	75	
Die Emotionalität des emotionslosen Stifterbildes in der altniederländischen Malerei <i>Johanna Scheel</i>	105	
7 Die Inversion der Aura Vom Schicksal der charismatischen		125
9 Autorität im sozialen System der Kunst <i>Hans Zitko</i>		
Ästhetische Erfahrungen in der Psychoanalyse		139
Zeit und Raum für sinnliche Erkenntnis <i>Diana Pflichthofer</i>		
»... als ich in noch sehr unerwachsenen Jahren war« (Cecilia Gallerani, 1498)		159
Anmerkungen zu Leonards Ästhetik der Bewegung gegen den doppelten Tod im Porträt <i>Die Dame mit dem Hermelin</i> <i>Joachim F. Danckwardt</i>		
Figurentheatralik bei Neo Rauch		169
<i>Christian Janecke</i>		
»Schlummert ein, ihr matten Augen ...«		183
Zu einer möglichen Assoziation von Todestrieb und ästhetischer Erziehung <i>Marc Ries</i>		

Eisenarm Atom	191
----------------------	------------

Humor und Katastrophe in Kunst und Populärkultur Japans	
<i>Stephan von der Schulenburg</i>	

Rezensionen	211
--------------------	------------

Retrospektive	221
----------------------	------------

Autorinnen und Autoren	225
-------------------------------	------------

Editorial

Trotz vielfältiger Bemühungen ist der Stand der psychoanalytischen Kunstrezeption und -forschung noch immer unbefriedigend. Kritisiert wird allenfalls die unreflektierte Übertragung des Freud'schen biografischen Ansatzes (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, Dostojewski und die Vatertötung*) bzw. der Triebtheorie auf die Interpretation von Kunst. Versuche, theoretisch belastbare und interdisziplinär angeschlossene Theorien und Methoden psychoanalytischer Kunstinterpretation zu entwickeln, sind häufig Absichtserklärungen geblieben. Dominant bleibt eine gleichsam legitimatorische Kritik an Freud, der dann zumeist der unmittelbare Rekurs auf die psychoanalytischen *essentials* der Triebdynamik und des Unbewussten folgt. Problematisch sind nicht diese *essentials* per se (sie sind für einen psychoanalytischen Zugang auch zum Kunstwerk unentbehrlich), problematisch ist vielmehr die Tatsache, dass dabei die Analyse des Kunstwerks vernachlässigt wird. Die ästhetische Gestalt des Kunstwerks, die geschichtlichen, gesellschaftlichen und kunsthistorischen Zusammenhänge in denen es steht und präsentiert wird sowie die Reflexion auf seine konstitutionslogischen Bedingungen, wie sie etwa in der philosophischen Ästhetik diskutiert werden, bleiben dabei häufig unberücksichtigt.

Notwendig ist deshalb die systematische Orientierung am Kunstwerk. In diesem Sinne ist auch ein reflektiertes »Zurück zu Freud« durchaus sinnvoll. Denn obwohl Freud behauptet, dass ihm persönlich die Inhalte wichtiger seien als die Form, hat er erkannt, dass Kunstwerke nicht durch ihre Inhalte, sondern wesentlich durch ihre Form bestimmt sind, es eben gerade auf die formale Gestaltung der Inhalte ankommt. Nicht jede ödipale Erzählung fasziniert uns, wohl aber die großen Erzählungen von Sophokles oder Shakespeare. In seiner *Michelangelo*-Studie hat Freud deshalb Inhaltsanalyse als Formanalyse betrieben. Dass ihm dabei wichtige ikonografische Details entgangen sind, zeigt aber ebenfalls die Notwendigkeit und Bedeutung eines interdisziplinären Zugangs.

Kunst – sei es als Produktion oder als Rezeption – ist sinnlich-begriffliche Reflexion. Und je moderner, »avantgardistischer« oder »postmoderner« Kunst wird, desto mehr wird sie, wie Arnold Gehlen zu Recht ausführt, »Reflexionskunst«. Wenn wir nicht völlig auf das Konzept einer ästhetischen Rationalität verzichten und die Rezeption von Kunst auf eine bloßes »Ansingen« des Kunstwerks (Gehlen) beschränken wollen, dann müssen wir uns reflexiver Zugänge zur Kunst vergewissern, wie wir sie in der Psychoanalyse, Kunstgeschichte, Philosophie, Sozi-

logie und Medientheorie finden. Ein interdisziplinärer Zugang, wie er einst in der *Zeitschrift für Sozialforschung* versucht wurde, ist auch für den Bereich der Kunst aktueller denn je. Auch die traditionsreiche Zeitschrift *Imago* verfolgte – wenn auch mit anderer Gewichtung – einen interdisziplinären Ansatz, wie insbesondere ihr Untertitel in den Jahren 1933–37 zeigt: *Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen*. Mit erweiterter interdisziplinärer Perspektive möchten wir die Tradition von *Imago* in Gestalt eines Jahrbuchs fortführen.

Thematisch steht die historische Emotionsforschung der Psychoanalyse nahe. Sie beschäftigt sich mit der historischen Ausprägung der Darstellungen von Emotionen und steht oft vor der unlösbaren Aufgabe, zu entscheiden, ob sich darin eine veränderbare Konditionierung von Emotionen selbst oder nur eine rhetorisch beherrschbare Strategie der Emotionsäußerung zeigt. Sie interessiert sich besonders für die kognitive Funktion von Emotionen und beschäftigt sich mit der Frage, wie moralische Bewertungen von Emotionen in emotionale Strukturen selbst eingehen, wie sie die Antizipationen emotionaler Reaktionen beeinflussen. Unter dieser Voraussetzung analysiert sie die Rolle, die die Äußerung von Gefühlen in ästhetischen Konzepten spielt, und setzt sich vor allem mit ästhetischen Transformationen von Emotionen auseinander. Wie weit sich Psychoanalyse und historische Emotionsforschung inhaltlich, theoretisch und methodisch annähern können, ist eine der Fragen, denen im Jahrbuch *Imago* nachgegangen werden soll. Das Gleiche gilt für weitere Disziplinen, von denen wir uns eine Bereicherung der Diskussion im Bereich der Ästhetik vorstellen können, wie zum Beispiel Soziologie, Philosophie und Medientheorie. In diesem Sinne strebt das Jahrbuch *Imago* einen breit gefächerten interdisziplinären Diskurs an.

*Manfred Clemenz, Hans Zitko,
Martin Büchsel & Diana Pflichthofer*

Das Archaische und das Soziale

Entgrenzung und Einhegung von Gewalt im gegenwärtigen Film und im Mythos – Michael Haneke – Quentin Tarantino – Sophokles

Hartmut Böhme

Einleitung

Auffällig an den Filmen, die sich mit grausamen Formen der Gewalt beschäftigen (nicht im Sinne der perversen Unterhaltung, sondern der Reflexion), ist es, dass die Täter oft von ausgesuchter Eleganz, Kultiviertheit und Höflichkeit sind. Meine Beispiele sind *Funny Games* (1997) von Michael Haneke sowie *Inglourious Basterds* (2009) von Quentin Tarantino. Anders liegt es im Film *Das weiße Band* (2009), ebenfalls von Michael Haneke. Die Frage, die ich stellen möchte, aber nicht schnell und vielleicht gar nicht beantworten kann, ist folgende: Gibt es einen Zusammenhang des Grades an Kultiviertheit mit der Intensität sadistischer Grausamkeit? Steigen beide proportional an?¹

Um den Rahmen dieser Fragestellung so gleich zu benennen, zitiere ich das berühmte Diktum Walter Benjamins: »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozess der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist.«² Dieser Satz steht im Manuskript »Über den Begriff der Geschichte« vom Frühjahr 1940, ein halbes Jahr vor dem Suizid Benjamins auf der Flucht vor den Nazis. Der Text sei, so Jeanne Marie

Gagnebin, unter dem Eindruck des Hitler-Stalin-Paktes geschrieben und der »Ausdruck eines Denkens am Rande des Abgrunds [...] in einem der bedrohlichsten Augenblicke des 20. Jahrhunderts.³ Der Abgrund, den Benjamin zu denken sucht, ist eben jene für ihn unlösbare Verflechtung der Kultur mit der Barbarei. Diese Verflechtung bedeutet eine radikale Absage an jede Form evolutionärer Geschichte, in der sich die Kultur von ihren vielleicht barbarischen Wurzeln immer mehr entfernt und aufgrund gut abgegrenzter Sicherungssysteme darauf vertrauen darf, dass sie einer Zukunft wachsender Aufklärung, Humanität und Verfriedlichung entgegengeht. Der jüdische Messianismus, an dem Benjamin selbst noch in dieser dunklen Schrift festzuhalten versucht, verbietet jedes utopische oder orakelnde Verhältnis zur Zukunft und erlaubt nur ein »Eingedachten« des Vergangenen in der »Jetztzeit«, denn »jede Sekunde« mag vielleicht »die kleine Pforte« sein, »durch die der Messias treten konnte«.⁴ Unabhängig von dieser Hoffnung verändern sich die Zeitverhältnisse des Geschichtlichen grundlegend: Es gibt keine lineare Ordnung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, durch welche die Zeit selbst teleologisch auf ein Ziel hinläuft – sei dieses das Weltgericht, von dem schon Schiller sagte, dass es die Geschichte

selbst sei, die das Weltgericht herstellt⁵; sei es eine menschheitsgeschichtliche Entwicklungslogik, nach welcher jeweils höhere Niveaus der funktionalen Ausdifferenzierung, des Wissens, der Ethik und des Rechts durchlaufen werden, die Stufen der Humanentwicklung darstellen; sei es, dass entsprechend einer *définition noire* die Geschichte durch Dekadenz charakterisiert sei, sodass die historische Bewegung von einem guten und friedlichen Ausgangszustand unausweichlich eine Falllinie zeigt, bis mit der Geschichte die Menschheit selbst in einem gewaltigen Kollaps zerschellt.

All solche Zeitordnungen werden von Benjamin, Freud oder Aby Warburg verabschiedet – aber auch die griechischen und von Nietzsche reaktualisierten Modelle einer zyklischen Zeit, die in sich selbst zurückläuft und im Durchgang durch wiederholte Null-Zustände gewissermaßen ein Reset des Weltlaufes erlauben. Von Nietzsche wird allenfalls ein Moment der »ewigen Wiederkehr« übernommen: nämlich die Wiederkehr des Anfänglichen und also Archaischen – und dort findet man das Triebtier Mensch, die Bestie. Dies ist bei Nietzsche noch positiv gemeint – als Zertrümmerung der verlogenen und dekadenten Gegenwartskultur mit ihren erbärmlichen Formen der moralischen Zügelung der Triebnatur zugunsten der Schwachen und Elenden. Das ist bei Benjamin, Freud oder Warburg gewiss nicht der Fall. Doch die entfesselte Gewalt des Ersten Weltkrieges sowie die Drohung durch Faschismus und Antisemitismus bestärkten sie in ihrer Überzeugung, dass Vergangenheit niemals vergangen ist. Dafür erfand Freud seinen berühmten Erhaltungssatz der psychischen Energien, den er selbstbewusst neben die beiden Hauptsätze der Thermodynamik stellte. In ihm kommt es darauf an, dass mit der kulturpessimistischen Annahme eines noch die Gegenwart beherrschenden »wilden Ursprungs« zumeist auch eine ahistorische Konzeption des menschlichen Lebewesens verbun-

den ist. Hierzu fand Robert Musil treffende Formulierungen:

»Größtenteils entsteht Geschichte aber ohne Autoren. Sie entsteht nicht von einem Zentrum her, sondern von der Peripherie. Aus kleinen Ursachen. Wahrscheinlich gehört gar nicht so viel dazu, wie man glaubt, um aus dem gotischen Menschen oder dem antiken Griechen den modernen Zivilisationsmenschen zu machen. Denn das menschliche Wesen ist ebenso leicht der Menschenfresserei fähig wie der *Kritik der reinen Vernunft*; es kann mit den gleichen Überzeugungen und Eigenschaften beides schaffen, wenn die Umstände danach sind, und sehr großen äußerlichen Unterschieden entsprechen dabei sehr kleine innere.«⁶

In der Generation Freuds wie in der ihm nachfolgenden sind solche anthropologischen wie kulturpessimistischen Konzepte weit verbreitet. Sie sind das Echo der alle Fortschrittsutopien niederschlagenden Erfahrung einer bisher unvorstellbaren Entgrenzung von Gewalt in den sogenannten hoch entwickelten Kulturen. Die Konjunktur des sogenannten Primitivismus, der sich als dunkle Faszination seit Beginn der Moderne um 1900 in allen Künsten ausbreitet⁷, ist dafür ein Symptom – noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der dann die kulturpessimistischen Annahmen zu bestätigen schien. Seither hat sich diese Diskussion niemals verloren. Sie hat längst auch die Massenmedien und, wie zu zeigen sein wird, besonders auch den Film erreicht.

Meine These, die ich voranstellen möchte, ist folgende: Ich glaube nicht, dass die Sexualität oder der Eros heutzutage noch wesentliche, die Grenzen der Kultur provozierende Potenziale aufweist.⁸ Das schließt ein, dass in der Sphäre des Eros weiterhin Perversionen, Störungen, Neurosen und auch Gender-Asymmetrien existieren. Das eigentlich unbewältigte Problem unserer Gesellschaften ist vielmehr die Gewalt

in allen Derivaten und auf allen Ebenen, von der individuellen bis zur institutionellen und systemischen Ebene.

Der Eros wurde im 20. Jahrhundert weitgehend enttabuiert und lizenziert, sodass Reimut Reiche zu Recht von einem »Total Sexual Outlet« sprechen konnte.⁹ Der Sex nimmt unheimliche oder grauenhafte Formen heute nur noch in der Legierung mit Gewalt an: Gewalt ist der (sozial-)pathologische Hintergrund der perennierenden sexuellen Störungen. Die einzige wirkliche Bedrohung durch den Sex wäre dessen mögliche Entkoppelung von der Logik, die Freud in seinen Schriften *Das Ich und das Es* und *Jenseits des Lustprinzips* dem Eros zugeschrieben hatte: nämlich Ordnungen von immer weiter gefassten Zusammenschlüssen zu generieren. Darin ist die Rück- und Hinsicht auf den Anderen eingeschlossen, denn jene »Einheiten«, auf die der Eros progradient abzielt, werden nur mit den und durch die Anderen möglich. Der von diesem Eros abgekoppelte Sex hingegen beruht auf der Gleichgültigkeit gegenüber der Personalität des Anderen, ein gewissermaßen atomisierter Sex ohne Hinsicht auf den Eigensinn der Person, mit welcher Sex praktiziert wird. Das heißt: es gibt einen Trend zur Ent-Intimisierung des Sex – und dies läuft dem Eros entgegen, insofern er starke binnendiffundierte Bindungen kreiert. Sex ist dann die Verkoppelung sexualisierter Körper bei radikaler Ausblendung der Personen.¹⁰ Der Sex wird umso eher intensiviert, je geringer irgendeine emotionale Anteilnahme am Anderen oder Empathie gefordert ist. Würde diese Coolness¹¹, die öfters als Anti-Aggressivitäts-Training empfohlen wird, pandemisch, ginge der Eros und damit die Grundlage für Kulturleistungen und soziale Zusammenschlüsse allmählich zugrunde. Führt man sich dies vor Augen, so erkennt man, dass es die Destruktion ist, die bei der Ausbreitung eines vom Eros entkoppelten Sex die Führung übernehme. Auch dann blieben die Destrukt-

tions- und Aggressionskräfte als das zentrale Problem unserer Kultur bestehen.

Funny Games

In *Funny Games*¹² sind wir mit einer Situation konfrontiert, in der zwei wohlerzogene junge Männer eine sichtlich dem wohlhabenden Bürgertum angehörige Familie in deren Wochenend-Domizil sehr langsam in eine ausweglos ohnmächtige Lage bringen. Am Ende sind alle ermordet, in der Reihenfolge: Hund, Kind, Vater, Mutter. Zerstört ist damit auch die symbolische Ordnung der Familie, die den Kern des Sozialen zu bilden scheint.

Die sadistischen Täter heißen ausgerechnet Peter und Paul. »Peter und Paul« ist ein besonders in Österreich und Bayern begangenes, sehr altes Hochfest am 29. Juni (das passt zur Zeit und zum Raum des Filmes). Was der Film zeigt, ist ein die heiligen Zeremonien verkehrendes »Hochfest« der Grausamkeit, also eine Schwarze Messe oder Satansmesse. Auch bei Marquis de Sade sind die libertinen Orgien zumeist als »Per-Versionen« katholischer Liturgien zu verstehen. Die Opfer heißen Georg (Vater und Sohn) und Anna: also die Mutter der Gottesmutter (Anna Selbdritt) sowie der Heilige Georg, ein Märtyrer, Nothelfer und Schutzpatron, wovon der Georg im Film nur ersteres ist: ein Leidender, der niemandem aus der Not helfen und Schutz bieten kann. Auch als Drachentöter – wenn denn Peter und Paul drachenartige Verkörperungen Satans sind – wird der Vater rigoros de-potenziert. Der kleine Sohn »Schorsch« ist in seinen Widerstands- und Fluchtversuchen eher ein (wenn auch erfolgloser) »Nothelfer« als der Vater, der gleich zu Beginn »außer Gefecht« gesetzt wird, indem ihm mit einem Golfschläger das Knie zertrümmert wird. Dass die »Anna Selbdritt«, welche den Appell an die Misericordia verkörpert, im Film nicht wirksam wird,

versteht sich von selbst. Es wurde bisher zu wenig beachtet, dass der Film auch eine Schändung des Katholizismus darstellt, in zweierlei Hinsicht: Der Katholizismus ist hilflos in der Verfriedlichung dessen, was gerade er als seinen Gegner betrachtet – die Triebwelt; schlimmer noch, es gibt einen geheimen Zusammenhang von Katholizismus und den satanischen Liturgien der Gewalt.

Es herrscht die Einheit von Raum und Zeit wie in der klassischen Tragödie. Wichtiger sind die Bezüge auf Marquis de Sade: der Ort wird von den jungen Sadisten in eine exterritoriale Enklave verwandelt, in der es keine Verbindung nach außen gibt und keine Gesetze außer den Regeln des grausamen Spiels.¹³ Im heterotopen Binnenraum des Anwesens läuft nun eine sorgsam gestufte Choreografie ab, in der zunächst die Positionen von Macht und Ohnmacht verteilt und sodann genau kalkulierte Szenen der Qual durchgespielt werden. Die sadianischen Libertins kennen keinerlei Empathie, sondern folgen allein ihrer Lust an Grausamkeit. Mit den Protagonisten Sades teilen sie auch das Wissen um das Gesetz der Langsamkeit: Qual bereitet nur Lust, wenn sie gedehnt wird. Die Verschiebung des Todes und der choreografische Einbau von Elementen der Hoffnung der Opfer sind die dramaturgischen Elemente dieses Kammerspiels der Grausamkeit.

Die Opfer versuchen immer wieder, durch moralische Appelle, Gegenwehr, Verhandlungsangebote, Fluchtversuche die Täter ab- oder aufzuhalten. Sie bemerken nicht, dass sie gerade dadurch die Lust ihrer Quäler steigern. Das gilt auch für die aussichtsreich erscheinenden Fluchtversuche von Sohn und Mutter. Sie scheinen entkommen zu sein, sodass sie selbst (wie der Zuschauer) ›Hoffnung‹ schöpfen. Doch eben diese Hoffnung, genau wie das kultivierte Kommunizieren der Täter mit den Opfern, dient nur der Lust-Steigerung der Sathanisten, die schon wissen, dass all diese Versuche

scheitern werden. Gerade aus dem verzögerten Zusammenbruch der Opfer beziehen sie eine gesteigerte Lust.

Das Subjektgefühl der Personen soll in die Enge getrieben werden, so aussichtslos, dass eben das Subjekt-Sein unausweichlich zerbricht, ja regelrecht zerlegt wird. Auch darin zeigen sich die jungen Männer als Adepten Sades. Sie sind es selbst dann, wenn sie am Schluss, den Schauplatz der Orgie verlassend, auf dem Segelboot ihrer Opfer, die gefesselte und geknebelte Ehefrau mit an Bord, über kosmologische Probleme von Materie und Anti-Materie, über Fiktion und Wirklichkeit diskutieren und nebenher die Ehefrau wie ein unnützes Ding über Bord stürzen. Sie sind schon auf dem Weg zu einem anderen Luxus-Domizil, denn die beiden ›arbeiten‹ an einer Serie. Sie sind permutative Grausamkeits-Arbeiter an der unendlichen Menge sadianischer Verbrechen. Wir haben mit dem Film nur eine einzige Sequenz erlebt. Auch dieser Seriencharakter, der auf das Anankastische der sadistischen Täter hindeutet, ist von de Sade übernommen worden. Jede Untat erzwingt eine neue. Es darf kein Ende, keine Lücke geben. So sehr sich die Täter ihren Opfern gegenüber in der Haltung unberührbarer Souveränität präsentieren, so sehr sind sie dem Wiederholungzwang ihres grundlosen Triebes ausgeliefert.

Denn der Trieb wird als grundlos dargestellt. Paul, der Smarte der beiden Täter, diskutiert mit dem verletzten Vater, der sie anfleht: ›Warum tun Sie das?‹, über mögliche Kontexte und Motivationen ihres Sadismus. Paul zeigt sich versiert in allen möglichen psychoanalytischen, psychologischen, familienanalytischen und soziologischen Interpretationsmustern, die in unserer Gesellschaft umlaufen, um sogenannte motivationslose Gewalttaten zu kontextualisieren und zu erklären.¹⁴ Alle Erklärungen, die das Verhalten seines ›armen‹ Freundes Peter motivieren könnten, werden durchgespielt und

dekonstruiert; ja, Paul macht die Deutungsangebote zu einem Bestandteil des sadistischen Spiels. So verdeutlicht er, worum es hier eigentlich geht: die von allen Gründen, Ursachen, Motiven, von allem Sinn und jeder Funktion entblößte ›Gewalt der Qual‹. Es ist die Aufrufung einer ›reinen‹, ursprünglichen, in keinem sozialen Zusammenhang wurzelnde Gewalt, die Anrufung des absolut Außer-Kulturellen, Anti-Kulturellen, die Anrufung einer archaischen Souveränität einer sich selbst genügenden Gewalt, die keine Ursache und Ziele benötigt. Es gibt keinen Kontext und keine Interpretation des Verbrechens: Das ist das Schockierende des Films. In der Gewalt drückt sich nichts aus. Sie ist präsymbolisch und prästrukturell, nichts als sie selbst. So jedenfalls stellt Gewalt sich dar. Doch es ist zweifelhaft, ob es eine solche grundlose, motivationslose, mithin absolute Gewalt überhaupt gibt oder ob sie nicht vielmehr eine Projektion des eigenen Schreckens über besonders erschreckende Gewaltformen, wenn nicht eine Naturalisierung der Gewalt ist. Denn auch die sogenannte grundlose Gewalt wird erlernt, erworben und gesellschaftlich distribuiert.

Es gehört zur stummen Rhetorik der Gewalt, dass es keine Verhandlung über sie geben kann. Dafür wäre nötig, dass die Gewalt irgendetwas ›bedeutet‹, dass sie ein Zeichen von irgendetwas wäre. Dann wäre die Gewalt eingelassen in die Arbitrarität der Zeichen, und man könnte über ihre Bedeutung verhandeln. Haneke aber will *the action pure* zeigen, Gewalt ohne Signifikanten, als reines Phänomen, reine Essenz. Ihm geht es nicht um *Das Heilige und die Gewalt* wie Georges Bataille oder René Girard¹⁵, sondern um die Gewalt diesseits und jenseits des Heiligen und des Unheiligen. Sie entfaltet sich durch sich selbst. Sie ist die Kontrafaktur aller kulturellen und symbolischen Ordnung. Sie gehört gerade darum, als ihr Gegenspieler, zur Kultur. Sie ist Thanatos. Meine These lautet: Michael Haneke inszeniert den mit dem

Namen Thanatos belegten Aggressions- und Destruktionstrieb Freuds.

Eine solche Inszenierung muss ins Exterritoriale verlegt werden. Innerhalb der Gesellschaft tritt sie immer getarnt auf. Darum wird die sadianische (Film-)Szene ›ausgeschnitten‹ (Wände, Türen, Fenster, Zäune, Tore) und ›abgeschnitten‹ (das unbrauchbar gemachte Handy). Als erstes wird von den Sadianern ein ›Rahmen‹ gesetzt: Das ›Draußen‹ ist unerreichbar. Innen aber wiederholen sich alle Zeichen der gehobenen Zivilisation der Bourgeoisie, nun aber umcodiert zu Requisiten des grausamen Spiels, eines erfindungsreichen und doch immer gleichen Rituals der Gewalt.¹⁶ Der Golfschläger, die Jagdflinte, das Klebeband, die Lebensmittel, die Einrichtung, der Fernseher: Sie werden zu Folterinstrumenten. Im Inneren des ›Rahmens‹ wird gespielt: Höflichkeitsspiele, Wetten (um Leben und Tod), Ratespiele, Gedächtnisspiele mit Versen, Abzählspiele, das Warm/Kalt-Spiel, das Versteckspiel. Alle diese Spiele sind ›Spiele im Spiel‹ – und auch sie sind Instrumente der Grausamkeit. Denn die Grausamkeit ist selbst ein Spiel. Die beiden Sadisten agieren wie Schauspieler und Regisseure in einem. Sie bestimmen, wie die Opfer aufzutreten haben: Es braucht Zeit, bis diese das begriffen haben. Die ›Erkenntnis‹, dass sie völlig von einer einzigen Spiel-Regel, derjenigen der Grausamkeit, beherrscht sind, ist zugleich das Ende ihrer bürgerlichen Identität. Der Rahmen definiert, dass das Spiel ›woanders‹ stattfindet, denn die Regeln der sozialen Realität sind außer Kraft gesetzt. Wir (als Zuschauer) befinden uns (wie die Opfer) mitten im Imaginären, der Hyperrealität der Gewalt. An ihr zerbricht das Soziale.¹⁷ Das Beste für die Täter ist, wenn die unfreiwilligen Mitspieler gar nicht wissen, dass sie spielen, weil es um ihre Existenz geht. Sie spielen mit, ohne spielen zu können; denn Leiden ist kein Spiel. Dieses Nicht-Spiel des Leidens ist geradezu die höchste Lust der

Grausamkeit. Ihr Phantasma ist die Authentizität des Leidens.

Leiden schafft Genuss. Es gibt einen narzisstischen Sadismus – im Leiden der Anderen genießt der Sadist sich selbst. Das ist sein Höchstes. Eine in Coolness getauchte jubilatorische Schöpfung seines über alle Grenzen erhabenen Selbst. Der Tod ist immer der des Anderen. Der Film zeigt dies als etwas äußerst Archaisches und zugleich äußerst Gegenwärtiges. Was die beiden Sadianer betreiben, ist in den Settings raffinierter und moderner Spielformen zugleich die Freisetzung eines psychischen Survivals aus der Tiefenzeit des Menschen. Es ist zwar exterritorial, gehört aber ins Zentrum der Moderne.

Wir kennen aus der Psychoanalyse die Phantasie, gerade das geliebte Objekt zu zerstören: Der Film *Funny Games* ist davon eine Übersetzung. Man vermeidet dadurch die Trauer, die Melanie Klein für die Kinder diagnostiziert, welche ihr geliebtes Objekt zu zerstören getrieben sind.¹⁸ Aus der Trauer und den Schuldgefühlen entsteht aber erst das Positive der Moral. Peter und Paul hingegen negieren, dass es überhaupt so etwas wie moralische Bedeutung geben könne. Sie operieren weit vor der Entstehung des Über-Ich. Sie kennen weder ein durch Introversion von außen übernommenes Über-Ich, das ein sozialkonformes Verhalten erzwingt, noch eine intrinsische moralische Selbststeuerung. Aus der moralischen Welt übernehmen sie nur den Formalismus von verhöflichten Verhaltenscodes, die einzuhalten sie von ihren Opfern ständig fordern. Ihre Korrektheit und Sauberkeit (die weißen Handschuhe!) sind die gleichsam behandschuhte Form, die sie nutzen, um das grausame Spiel zu choreografieren. Ist *das* womöglich das Geheimnis der bürgerlichen Moral? Die formale Korrektheit als die schlimmste Form der Gewalt? Wir erinnern uns an den »Exkurs II: Juliette oder Aufklärung und Moral« aus der *Dialektik der Aufklärung* von

Horkheimer und Adorno – geschrieben angesichts des Faschismus.

Funny Games ist eine Welt ohne genitalen Sex. Sadismus und genitale Sexualität, die bei Sade immerhin noch legiert sind, werden radical entkoppelt. Nicht irgendein Gebrauch des Körpers des anderen für eigene sexuelle Praktiken ist das Ziel, sondern der distanzierte Genuss der eigenen Macht in der Angst und im Schmerz des anderen. Das sich windende, dekomponierte, schließlich kollabierende Opfer ist genital uninteressant. Die Frau zieht sich auf das erzwungene Geheiß ihres Mannes hin unter Qualen nackt aus, während der Sohn, der die nackte Mutter nicht sehen darf, gleichzeitig unter einer Stoffkapuze fast erdrosselt wird: Das ist fern jeden sexuellen Begehrens und zielt allein auf die totale Demütigung der Eltern, die Verhöhnung von Intimität, die Vernichtung von Scham ab. Es ist der Genuss der eigenen, sexuell völlig desinteressierten Macht. Nicht eine Sekunde wird in diesem Film der Orgasmus (die entspannende Lösung) angestrebt, sondern nur die unerträglich gedehnte Eskalation der Spannung (von Angst, Qual, Schmerz, Verzweiflung). Der Tod der Opfer ist langweilig (er wird auch nicht gezeigt). Spannend ist die Vorverlagerung des Todes in die vielen kleinen Akte der Zerstückelung der Personen. Das macht den Film zu einem sublimen Bruder der Splatter-Filme.

Könnten die beiden Täter auch Projektionen der Opfer sein? Nein, letztere wären dann Masochisten. Aber das sind sie gerade nicht. Für den Sadisten ist es substanzIELL, dass sein Opfer im Schmerz nicht Lust gewinnt, sondern Leiden erfährt. Dennoch gehören Täter und Opfer auch hier zusammen. Sie kooperieren bestens. Könnte das Eindringen der Täter in das friedliche Idyll des schicken Wochenendhauses in Wirklichkeit vielleicht ein Aufbrechen von dessen verborgenen, verdrängten Innerem sein? Sind die beiden Täter also Monster der Familie?

Albträume der Gesellschaft? Das kann man bejahen, weil Haneke nicht daran interessiert ist, individualisierte Pathologien und Perversionen ins Bild zu setzen, sondern das Imaginäre der Gesellschaft. Dieses Imaginäre bricht freilich immer wieder in das Reale ein und zerstört dabei dieses und die symbolische Ordnung. Darin besteht der Albtraum.

In jedem Fall ist es so, dass die beiden weiß behandschuhten Männer als Projektionen der Zuschauer gelten können. Denn nicht zufällig gibt es mehrere direkte Ansprachen des smarten Paul an die Zuschauer, mit denen er sich augenzwinkernd einig weiß. Filmtechnisch erinnert dies an die Transgression der Leinwand-Grenze in *The Purple Rose of Cairo* (1985) von Woody Allen. Unübersehbar wird das Mediale dessen, was wir sehen, in jener Szene, in der die Ehefrau Anna den einen Peiniger, Peter, erschießt. Vorübergehend verliert Paul seine coole Fassung. Damit wäre das ›grausame Spiel‹ gefährdet, nein, das Skript des Films zerstört. Panisch sucht er nach der Fernbedienung, um ›den Film‹ zurückzuspulen bis zur Szene vor der Erschießung Peters, um die Szene noch einmal mit anderem Ausgang zu spielen. Die Tötung Peters ist ein *failure*, ein Regie-Desaster, weil die ›Rolle‹ (Anna) gegen das Skript agiert. Rückspulung und Neueinspielung der Szene ist innerdiegetisch das, was extradiegetisch der Schnitt einer Szene ist, die nicht in die Endfassung des Films aufgenommen wird. Paul ›schneidet‹ sozusagen die Tötungsszene aus dem Film heraus und agiert damit an dieser Stelle nicht als Schauspieler, sondern ›in der Rolle‹ des Regisseurs.

All diese Zuschauer-Adressierungen dringen sich uns geradezu auf: Wir sehen nur einen Film; die Sadisten sind unsere Stellvertreter. Sie sind die Medien, als die sie sich uns, den Zuschauern, zu erkennen geben. Sie spielen ›unser‹ Spiel. Und unser Spiel ist das Spiel der Medien. Die Täter suggerieren: Wir wollen *euch*.

Sie exponieren uns, jedenfalls unsere Wünsche. Wir verlangen von ihnen Handlungen, Steigerungen, ordentlich entwickelte Sequenzen, schlüssige Enden. Warum? Um das Verfemte, die archaische Grausamkeit, erleben zu können. Gewiss verdeutlicht der Gewalt- und Medienkritiker Haneke damit, dass die Medien diejenige Funktion erfüllen, welche in nicht-medialisierten Kulturen das Fest innehatte. Freud definiert in *Totem und Tabu*: »Ein Fest ist ein gestatteter, vielmehr ein gebotener Exzess, ein feierlicher Durchbruch eines Verbotes. [...] die festliche Stimmung wird durch die Freigabe des sonst Verbotenen erzeugt.«¹⁹ Dieses »sonst Verbotene« – nämlich dasjenige, was die Kultur in ihrem symbolischen, moralischen und sozialen Bestand zerstört –, also der »Exzess« hat seinen modernen Ort in den Medien. Die Medien (wie die Künste) müssen das schlechthin Andere der Kultur zur Darstellung bringen und zum Erlebnis steigern, damit Kultur stabilisiert wird. Weil das, wovon Kultur sich abhebt und abgrenzt, eben das ist, was ihr vorausgeht und eine unzerstörbare Verlockung ist, muss sich jede Kultur und jede Zeit an ihrem ›Archaischen‹ abarbeiten. Der Exzess, die Trans- bzw. Regression ist umso mehr »geboten«, als darin auch das vergegenwärtigt wird, was in verwandelter Form ein Motor von Kulturleistungen ist. Was vom Rande her das Werk von perversen Psychopathen zu sein scheint (und auch ist), das erscheint vom Inneren der Gesellschaft her in einem anderen Licht: Das ›grausame Spiel‹ generiert jene auch kreativen Dynamiken, von denen die Gesellschaft ihre Durchsetzung, Stärke und Selbstbehauptung bezieht – oder auch ihr Gesicht als entmenschlichte Diktatur. Diese Ambivalenz der Gewalt, der wir ebenso viel verdanken, wie wir sie fürchten, wird meistens verdrängt. Vergessen wir nicht, dass der Ökonom Joseph Alois Schumpeter die »kreative Zerstörung« als paradoxe Strukturformel der Moderne bezeichnete.²⁰ Schumpeter hat damit

den paradoxen, den Wirtschaftsprozess regulierenden Zusammenhang gemeint, nach dem die Zerstörung mit der Schaffung von (neuen) Strukturen in eins fällt, wie umgekehrt jede Wertschöpfung Zerstörung impliziert. Dies scheint eine Paradoxie zu sein, die weit über die Ökonomie hinausgehend, soziale, gouvernementale, politische, aber auch psychische und künstlerische Prozesse beherrscht. Sie strukturiert bereits die ostentativen Akte der Zerstörung von Reichtum und kostbaren Gütern im Potlatch. Zerstörung ist das Medium der Produktion der sozialen Ordnung, der Hierarchien, der Macht, aber gleichzeitig der symbolischen Ordnung. Georg Simmel erkannte diese Paradoxie der Moderne an deren paradigmatischem Phänomen, der Mode. Ihr beispielloser Innovationsdruck (dies teilt sie mit der allgemeinen Warenproduktion sowie mit dem Wissen und dem Design) führt zu einem ständigen »Verneichten« des eben noch Aktuellen; ihre Kreativität ist strukturell mit einem »Zerstörungstrieb« verbunden.²¹ Man sagt also nicht zu viel, wenn die furchtbare Zerstörung, an der wir in *Funny Games* teilnehmen, zugleich auch die schöpferischen Aspekte der Destruktion sichtbar macht – in ihrer perversen Form.

Inglourious Basterds

Den kompliziert komponierten, in fünf Kapiteln erzählten Film *Inglourious Basterds* (2009) von Quentin Tarantino kann ich nur hinsichtlich weniger Aspekte behandeln.²² Der Film spielt im besetzten Frankreich zwischen 1941 und 1944. Mir kommt es auf einige auffällige Vertauschungen im Verhältnis von Gut und Böse, Opfer und Täter an, welche die habituelle Standardinterpretation verwirren: Danach »wissen wir, dass Juden Opfer sind und dass sie, wenn sie auf der Seite des Widerstands kämpfen, auf der guten Seite stehen. Wir wissen,

dass Nazis gewalttätige Bürokraten sind, die Führungsclique aus Psychopathen besteht und SS, SD und Gestapo eine tödliche Maschinerie der Verfolgung und Gewalt bilden. Die Nazis sind Barbaren, die westlichen Kriegsgegner sind Verteidiger der Kultur. Diese duale Struktur bot und bietet die Grundlage für zahllose Erzählungen und Film-Narrative. Auch bei Tarantino wird dieser Dualismus bedient – und konterkariert. Das gilt es an einigen Beispielen zu zeigen.

Eine Hauptfigur ist der SS-Standartenführer Hans Landa, der berüchtigte »Judenjäger«, der sich selbst als Detektiv in der Tradition von Sherlock Holmes sieht (z. B. die Holmes-Pfeife beim Verhör im 1. Kapitel). Er ist ein Mann von ausgezeichneten Manieren und entspannter Eleganz, der sich fließend im Französischen, Italienischen und Englischen bewegt. Er verkörpert den kultivierten Bürger in SS-Uniform, der mit Intelligenz und Zielbewusstsein nur ein Ziel verfolgt: versteckte Juden ausfindig zu machen, um sie ins KZ zu bringen oder gleich umzubringen. Der Phänotyp seiner Kultiviertheit steht nicht im Gegensatz zur gnadenlosen Gewaltstrategie. Diese verwandelt sich gelegentlich, nämlich hinsichtlich des UFA-Stars Bridget von Hammersmark²³, die für den britischen Geheimdienst arbeitet, in hasserfüllte Brutalität: Nachdem er die Schauspielerin in eine Falle gelockt hat, die er mit ausgesuchter Höflichkeit inszeniert und zuschnappen lässt, erwürgt er sie mit äußerster Gewalt. Genau um dieses Paradoxon ist es Tarantino zu tun: Kultiviertheit enthält keinerlei intrinsische Barrieren vor Barbarei.

Im Gegenteil: Niemand in diesem Film ist ein so entsetzlicher Verbrecher wie Landa, der hochkultivierte Mörder. Niemand ist so gefährlich wie er, weil er Intelligenz und Gewalt perfekt vereinigt, ja seine Kultiviertheit vollständig zu einem Instrument seiner mörderischen Strategien verwandelt. Deutlich wird