

## Magma des Schreckens

oder kurze Bemerkung über das Töten

*Dominik Graf*

*»Doch um uns die physische Realität erfahren zu lassen, müssen Filme wirklich zeigen, was sie zeigen«*

(Siegfried Kracauer: **Theorie des Films**, 1960/1964).

Die Liste jener amerikanischen Spielfilme, die unmittelbar nach dem elften September aus dem deutschen TV-Programm genommen wurden, ist interessant. Darunter findet sich zum Beispiel **Die Klapperschlange** (1981), John Carpenters New York-Endzeitspiel mit Kurt Russell – als Programmmentcheidung noch halbwegs nachzuvollziehen. Die ARD kippte aber beispielsweise stillschweigend gleich drei andere berühmte US-Produktionen, die den Terror in New York nur mittelbar berührten, aus ihrem geplanten Nachtprogramm: **Apocalypse Now** (1979), **Rollerball** (1975) und **Bring me the Head of Alfredo Garcia** (1974). Drei Filme, die neben anderen Qualitäten vor allem eines verbindet: Sie legen den Finger exakt in die offene Wunde der Neurosen und Verdrängungen unserer faulen Mediokratie. Ausgerechnet diese drei Filme gehören zu jenen ganz großen amerikanischen Filmen, denen es gelungen ist, das »Herz der Finsternis« des Westens ziemlich präzise zu umreißen. Und man sieht bei dieser unter dem Deckmantel der Pietät veranstalteten »Aktion sauberer Bildschirm« auch, wie zügig die Programmverantwortlichen doch immer ahnen, dass dem Volk jetzt nach dem Terroranschlag zur Beruhigung Opium verabreicht werden muss – bitte bloß keine Wahrheitsdrogen mehr.

Der amerikanische Mainstream-Film verschwendet ja nun schon seit zwei Jahrzehnten kaum ein Bild mehr an die wahren Grauen der Gewaltanwendung: An das wirkliche Blut, an das Entsetzen, an die wahnsinnigen Schmerzen und die unmenschlichen Schreie der Verletzten, an abgetrennte Körperteile, Exkremate, Fetzen von Leibern, den Geruch von verbranntem Fleisch. Was können wir denn ahnen von den wahren Ereignissen da oben im WTC? Und was von den Bombardements in Afghanistan und im Irak? Die Popcorn-Armageddons im Hollywoodkino der letzten Jahre haben mit dem elften September und seiner Realität ja so viel zu tun wie ein 45-Minuten-Historienvideo aus dem Hause Guido Knopp mit der Wirklichkeit von Stalingrad: Allenfalls Zeitgeschichte zum Umrühren. Es macht in diesen D-Day-Film-

chen gewaltig »Krach und Bumm«, es gibt prachtvolle Feuerbälle und ein paar Schreie auf der Tonspur wie in alten Sandalenschinken aus Cinecittà wenn der Vesuv ausbricht, halb übertönt von einem modernen S-Klasse-Score. Und dann senkt sich auch schon schleunigst mythologisches Halbdunkel über die Schauplätze dieser geistig so klitzekleinen Apokalypsen.

Dass das mal anderthalb Dekaden lang – zwischen 1965 und 1980 – ganz anders war im amerikanischen Kino, ist zwar wichtig und ruhmvoll für die Filmgeschichte, aber für die unmittelbare Zukunft des Kinos nicht weiter von Bedeutung. Damals ging es Leuten wie Sam Peckinpah und Robert Aldrich, oder später dann Coppola und Scorsese und den anderen großen Regisseuren darum, die Verwirrung des desolaten Studiosystems für ihre höchst originellen Interpretationen des amerikanischen Alptrahms zu benutzen. Was ihnen eine Weile lang auch gelang. **Apocalypse Now** ist ja jetzt nochmals in voller Pracht zu besichtigen. Das internationale Erzählkino hat seither jedoch im Großen und Ganzen die Positionen der Körperlichkeit, die es mal innehatte, längst aufgegeben. In jeder Hinsicht.

Anstatt sich auf die Nähe und die Rohheit des körperlichen Erlebens einzulassen, feiert das Popcorn-Kino inzwischen einen topographisch distanzierten Erzählstil, der mit dem Knopfdruck des Atombombenpiloten über Hiroshima gleichzusetzen ist – weit entfernt vom Betrachter geschehen die Katastrophen. Eventfotografie könnte man diese Bilder nennen, in denen die Schönheit des Weltuntergangs gefeiert wird. Die digitale Ästhetik des Kinderzimmerkinos, von Spielberg eingeläutet, vermittelt ein Gefühl des Unkörperlichen, des Körperlosen, des Glatten, des letztlich Gefahrlosen. »*Hollywoods Zerstörungsfantasien handeln stets vom Überleben der Katastrophen*«, schrieb Elisabeth Bronfen in der taz. So ist es. Ein Erzähl-Stil, der im Grunde grob verharmlosend und fahrlässig mit den Gewaltorgien umgeht, die er anrichtet. Sloterdijk begrüßte vor einigen Jahren das moderne Hollywood-Action-Kino als »neue mythenbildende« Instanz. Vor lauter Mythenbildung, vor lauter Heldenliedern hat der Kino-Mainstream aber die Grauen des Körpers vergessen, die seine Effektexzesse im wirklichen Leben hervorrufen würden.

Worauf es mir ankommt, ist die Versehrbarkeit des Körpers im Film. Die Verletzlichkeit des Körpers des Einzelnen und die Brüchigkeit des »Körpers der Welt«. Der Körper – ich meine unsere konkrete Wahrnehmung der Außenwelt, unser Empfinden von ihm – hat das stärkste Wissen über sich selbst. Der Körper bewahrt in seinem Gedächtnis, in seiner Angst, in seiner Schutzbedürftigkeit und in seinen Sehnsüchten eine Einheit von Chaos und Paradies

gleichermaßen auf. Dieses Wissen verleugnet das moderne Action-Kino aber fast vollständig. Seine digitalen Effekte erzeugen ein Gefühl der erstarrten Oberflächenglätte, die gar nichts davon ahnen lässt, wie die Wahrheit jener Disaster aussieht, von denen erzählt wird. Die saubere Choreographie regiert vollends über das Chaos, das Blut rinnt in graphisch geordneten, computergesteuerten Bahnen. Die schön-bizarren, quasi mythologisierten Lava-Formen des stattgefundenen Schreckens überdecken das Magma des Jetzt, den wirklichen, realen, unvorstellbaren Terror.

Wo wäre das Magma des Moments der körperlichen Erfahrung im Film noch zu sehen? Seine Explosivität, seine Unberechenbarkeit, seine Gefährlichkeit, seine Grausamkeit? Bei Regisseuren wie Scorsese oder Stone, bei Außenseitern wie Abel Ferrara oder Mike Figgis vielleicht, die Gewalt psychisch und physisch hautnah zu erzählen versuchen? Immerhin gab es von Spielberg, dem Oberpriester des Kinderzimmerkinos, einen Versuch, gegen den Popcorn-Strom zu rudern, dessen Schleusen er selbst geöffnet hatte. Die ersten 20 Minuten von **Saving Private Ryan** (1998) zeigen immerhin den Wahnsinn und die Gewalttätigkeit des Krieges dermaßen ungeschminkt, dass die Amerikaner gleich wieder Angst bekamen und in erregte Diskussionen ausbrachen. Deren Kultur hofft ja inzwischen auch in geradezu grotesker Weise auf die baldige Überwindung unserer zerbrechlichen Physis durch Klone jeder Art. Der Zählung der physischen Möglichkeiten des Kinos entspricht der amerikanische Körperblick im Allgemeinen: Glatt, enthaart, gestylt. Diese Illusion trägt natürlich ihr Gegenteil, ihre Umkehrung noch immer irgendwo verborgen – als Verteufelung – in sich. Ähnlich wie in den verklemmten Fünfzigern kann man jedoch die andere Seite des Körperlichen in unserer Kultur inzwischen nur noch dunkel erahnen.

Der böse Wolf bläst aber in der schrecklichen Wirklichkeit des elften Septembers kräftig an jenem Häuschen, in das sich die drei kleinen Schweinchen geflüchtet haben. Es ist inzwischen aus Stahlbeton gebaut, nicht mehr aus Stroh oder Holz wie vormals. Wir glaubten uns ganz gut geschützt, aber der Atem des Entsetzens weht um die Außenmauern der westlichen, vor allem der amerikanischen Gesellschaft, die sich vor der grausamen Versehrbarkeit des Körpers des einzelnen wie der ganzen Gesellschaft – mit Hymnen und Nationalgerassel und Gegengewalt zu schützen versucht. Die »freudschen« Aspekte unserer Kultur – der Todes- und der Sexualtrieb – werden nicht ungestraft auf ihre Light-Version heruntergedimmt. Nochmal Elisabeth Bronfen: *»Auf dieser Offenbarung eines unerträglichen und gleichzeitig faszinierenden Wissens, dem wir nicht ausweichen können, zu beharren, bedeu-*

*tet, dass es nach dem 11.9. kaum um ein Verbot von Bildern, die den unvorstellbaren Tod darstellen, gehen kann, sondern darum, eine Brüchigkeit in die Betrachtung dieser Visualisierungen einzuführen. Eine Mahnung davor, die reine Gegenwart des gewaltsamen Geschehens nicht aus den Augen zu verlieren.»*

Diese »Brüchigkeit« muss es auch in den Bildern selbst wieder geben, sonst geht das Kino in einer Flut von Schutzlügen unter. Die scheinheilige Gewalt-Zensur des Kinos und Fernsehens hat in den letzten beiden Jahrzehnten die Maßstäbe auch bei uns hier etwas verrückt. Weil Eltern – aus wahrhaftig verschiedenen und aus verschiedenen interessanten Gründen – nicht mehr in der Lage sind, ihre Kinder vom Fernseher wegzukriegen, schreit der Konsens – und mit ihm wie immer die unerträglichen Tagespolitiker – lauthals nach Zensur. Zensur des Unzeigbaren, des Furchterregenden, des Pornografischen. Die Rituale der Political Correctness sind dabei genauso verinnerlicht wie im gesäuberten Hollywoodkino. Man sagt, dass der Umgang mit dem Tod Wesentliches über eine Gesellschaft aussagt. Über ihr gemeinschaftliches Talent zur Aufrichtigkeit, und ebenso über ihre verdeckten Verdrängungsstrukturen.

Im deutschen Thriller liegen ja auch viele Tote herum. Und gemeinhin wird dort sang- und klanglos gestorben. Es macht einfach mal kurz aus einer Waffe »Peng« (oder auch ab und zu mal »Peng, peng, peng, peng, peng«) oder jemand schlägt oder sticht zu. Das Opfer bricht jedenfalls immer mit schräg aufgerissenem Mund zügig zusammen. Die Menge des fließenden Bluts variiert zwar erstaunlich – das Angebot reicht vom kleinen runden Loch im Hemd bis zum glänzenden »See von Blut« – es fließt aber bald höchst künstlich wie roter Johannisbeersaft aus den Mundwinkeln des tödlich Verletzten, die Wunde selbst ist dabei klein bis unsichtbar, das Geräusch ist kurz, das Auge bricht, der Mund erstarrt und diese stets gleiche Maske des inszenierten Todes macht allem möglichen Leiden ein rasches, beruhigendes Ende. Wir erleben gewissermaßen im deutschen Thriller hundertfachen »Tod light«. Der Tod ist ein dramaturgisches Kürzel der Autoren geworden. Er wirkt wie eine immergleiche Pose aus dem rituellen antiken Theater, eine erzählerische Geste, sonst nichts. Der Tod im Film scheint reduziert auf seine inhaltliche Bedeutung für den Rest der Geschichte. Für den Kummer der Hinterbliebenen, für die Rache, für die Aufklärung. Der Tod an sich, der Schmerz des Opfers, der Aufschrei des verletzten Körpers – sie haben dabei offenbar keine elementare physische und seelische Erfahrung mehr in unseren Filmen darzustellen. Die Tat soll lediglich die Story als

dramatisches Zeichen, als Mord, als schwerwiegende Verletzung, als fataler Unfall voranbringen.

Wir reden zwar in unseren hiesigen Drehbuchsitzungen viel über die Emotionen der Figuren und über die Gefühle des Zuschauers – aber wir sind in unseren Filmen kaum noch in der Lage, mit jener verheerenden Emotion, die die physische Gewalt in unserem Leben anrichten kann, umzugehen. Jede Emotion – wenn sie wahrhaftig sein soll – muss doch im Film immer neu erfunden werden. Direkt aus der Lebenserfahrung – von nirgends sonst. Und jeder Rückgriff auf den Zitatenschatz der schon gesehenen Kinoposen – formal oder inhaltlich – ist inzwischen nur noch öde. Filme können viel mehr als sie aktuell durch die Gitterzäune der Political Correctness gezähmt, zeigen dürfen. Film ist – wenn man es darauf anlegt – eine ekstatische Explosion des Körperlichen, des Materiellen: Des Lichts, der Temperatur, der unmittelbaren Lebenserfahrung.

Wir verstecken uns beim Thema der Gewaltdarstellung hinter einer sicherlich teilweise scheinheiligen Diskussion – und nicht nur um unserer Kinder willen, sondern auch um uns selbst davor zu schützen. Geschrei über die angebliche Unzumutbarkeit von Bildern und dementsprechende Zensurbemühungen der Kultur-Funktionäre – das gab es ja schon immer und überall. Das Fernsehen ist hin und hergerissen zwischen Quotensehnsucht und seiner Funktion als »Volks- Beruhigungsmedikament« (Oliver Storz). Es geht mit seinen Tabus doppelzünftig um: Sie existieren einerseits und sie werden als Argumentation im Schneiderraum auch ab und zu benutzt. Aber andererseits sollte schon erschütternde Emotion in der Wundertüte jedes unserer kleinen Thriller enthalten sein. Als wahrhaftige Empfindungen entstehen diese Gefühle im Thriller aber erst gefährlich nahe am verbotenen Bereich, also irgendwo oben auf der Skala der Beunruhigung des Publikums. Sie bilden sich in der Konfrontation des Zuschauers mit einer verstörenden Erfahrung – ob er nun will oder nicht.

Die Tabus sind immer dazu da, um von den Kreativen konterkariert, herausgefordert, oder um mit erzählerischem Geschick berücksichtigt und gleichermaßen umgangen zu werden. Der unbekannte Dokumentarfilmer beispielsweise, der den Mord, der vor seinen Augen geschah, nur auf die Tonspur verbannte, und stattdessen die Reaktion der Umstehenden zeigte – oder den mitleidlosen »Blick« der Häuser und Bäume und des Himmels auf das Geschehen – der kann uns noch heute damit einen größeren Schrecken versetzen, als es der Eimer Kunstblut an dieser Stelle seines Films tun könnte. Das

ist ja nun auch eine uralte Botschaft des Kinos, dass unsere Fantasie Flügel bekommt wenn man sie anlockt. Antonioni hat sie am tödlichen Ende von **Professione: Reporter** (1975) genial genutzt. Und Jacques Tourneur in **Cat People** (1942) ist mit seiner berühmten Großkatze im dunklen Baum über dem Kopf der Hauptdarstellerin der ultimativ gültige Zaubertrick gelungen: Sie war nie da, die Zuschauer haben ihre Silhouette in das Gewirr der Zweige förmlich hineingesehen.

Vielleicht können wir also, die Autoren und Regisseure, das abstrakte und öde Primat der Dramaturgie-Effektivität und all die endlos wiederholten Kino-Mord-Zitate sowohl aus dem Schreiben als auch aus der Inszenierung unserer endlosen Szenen des Todes wieder ein wenig verbannen? Der Thriller muss im Zentrum einer kräftigen kreativen Subversion innerhalb des Systems stehen. Er verliert seinen Sinn, wenn er keine formale und inhaltliche Radikalität mehr durch die Frontlinien der Konsensmaschine unserer Gesellschaft durchschmuggelt. Wenn er nicht wehtut, dann verschwindet er neben den Gameshows im Fernsehen. Dann verdient er auch seinen Namen nicht. Er »thrillt« niemanden mehr.

»Die Errettung der physischen Realität« forderte Kracauer 1960/1964 in seiner **Theorie des Films**, damit vor lauter Mythologisierung, Ideologisierung und Verkünstlichung des Lebens im Film nicht das körperliche Leben buchstäblich mit Füßen getreten wird. Jene seltsame Prophezeiung eines Psychologen, die Philippe Ariès in seiner **Geschichte des Todes** (1980) zitiert, wird sonst womöglich noch wahr: »In der Vergangenheit mag der Tod zwar als großes und entscheidendes Faktum des Lebens aufgefasst worden sein, aber ich sehe nichts verloren – und viel dabei gewonnen – wenn man ihn an die Peripherie der menschlichen Erlebniswelt verweist.« (Paul Robinson, 1981). Dort ist der Tod in unserer Gesellschaft auch bald angekommen – verdrängt an die Peripherie der menschlichen Erlebniswelt. Und wartet dann eben in aller Ruhe dort auf uns.