

Juster »Die normativer er Universität

Rechts- und Kulturanthropologische Perspektive

Angela Keppler, Judith-Frederike Popp,
Martin Seel (Hg.)

GESETZ UND GEWALT IM KINO

Disziplinen
Philosophie,
Politik- und
Soft, Ethnologie,
Theologie.
neuen Reihe
wärtige Wandelt

NORMATIVE ORDERS

campus

Gesetz und Gewalt im Kino

Normative Orders

Schriften des Exzellenzclusters »Die Herausbildung normativer Ordnungen«
an der Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Herausgegeben von Rainer Forst und Klaus Günther

Band 14

Angela Keppler ist Professorin für Medien-und Kommunikationswissenschaft an der Universität Mannheim. *Judith-Frederike Popp*, M.A., ist wiss. Mitarbeiterin am Frankfurter Exzellenzcluster. *Martin Seel* ist Professor für Philosophie an der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Angela Keppler, Judith-Frederike Popp, Martin Seel

Gesetz und Gewalt im Kino

Campus Verlag
Frankfurt/New York

Diese Publikation geht hervor aus dem DFG-geförderten Exzellenzcluster
»Die Herausbildung normativer Ordnungen« an der Goethe-Universität
Frankfurt am Main.

NORMATIVE ORDERS

Exzellenzcluster an der Goethe-Universität Frankfurt am Main

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
ISBN 978-3-593-50291-5

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2015 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlaggestaltung: Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Satz: Jordan, Heusenstamm

Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH

Printed in Germany

Dieses Buch ist auch als E-Book erschienen.

www.campus.de

Inhalt

Einleitung	7
<i>Angela Keppler, Judith-Frederike Popp, Martin Seel</i>	
Ein Duell in der Grauzone von Gesetz und Gewalt: Über <i>Heat</i> ...	19
<i>Martin Seel</i>	
Licence to Kill: Zur Fantasie der gerechtfertigten Gewalt in den Filmen der <i>Rambo</i> -Serie.	29
<i>Vinzenz Hediger</i>	
Die Ästhetik des ungesühnten Verbrechens: Zu <i>Crimes and Misdemeanors</i>	52
<i>Klaus Günther</i>	
<i>Dirty Harry</i> – Gewalt als Gesetz	71
<i>Günter Frankenberg</i>	
Gewalt, Gesetz, <i>Gilda</i> : Kinematographische Ordnungen und Operationen	81
<i>Lisa Gotto</i>	
Zirkel der Gewalt: <i>Pulp Fiction</i>	98
<i>Thomas Assheuer</i>	
Vom Krieg gezeichnet: <i>Die letzten Glühwürmchen</i>	119
<i>Judith-Frederike Popp</i>	

Wenn Gewalt Geschichte wird: Zum Verhältnis von Gesetz und Gewalt in <i>True Grit</i>	138
<i>Anja Peltzer</i>	
Let's go! Gewalt, Gesetz und Erlösung in <i>The Wild Bunch</i>	156
<i>Rainer Winter</i>	
Unter fremdem Gesetz ... Die Figur des Widerständlers im Résistance-Film	176
<i>Hans J. Wulff</i>	
Kälte, Schweigen, Geld: Wenn das Gesetz zur Gewalt wird – am Beispiel von <i>Il grande silenzio</i> (<i>Leichen pflastern seinen Weg</i>)	191
<i>Konrad Paul Liessmann</i>	
Babes Behind Bars: Zum Fraruengefängnisfilm <i>Caged</i>	203
<i>Verena Lueken</i>	
Anonyme Bilder verdeckter Gewalt: Über <i>Caché</i>	216
<i>Martin Seel</i>	
Die Pathologien des Ausnahme-Rechts: Über <i>Zero Dark Thirty</i> ...	228
<i>Klaus Günther</i>	
Eine Travestie der Gewaltverhältnisse innerhalb und außerhalb des Kinos: Über <i>Viva Maria!</i>	249
<i>Angela Keppler</i>	
Die Unsichtbarkeit einer perfekten Regie: Über <i>Psycho</i>	258
<i>James Conant</i>	
Autoren	281

Einleitung

Angela Keppler, Judith-Frederike Popp, Martin Seel

Dieses Buch ist einer Phänomenologie der Spannung von Gesetz und Gewalt gewidmet, wie sie fast seit Beginn des Kinozeitalters in zahllosen Spielfilmen vorgeführt wird. In einer Interpretation exemplarischer Filme verschiedener Genres und Epochen untersuchen die vorliegenden Beiträge, wie Filme die Verzahnung von Recht, Gesetz und Gewalt im Kino dramatisieren – und welches Licht diese Inszenierungen auf idealisierende Prämissen und Prinzipien in traditionellen und aktuellen Theorien des Rechts und der Politik werfen. Diese ästhetische Reflexionsleistung des Kinos wird aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven fruchtbar gemacht für einen nicht-illusorischen Blick auf normative Ordnungen und ihren dialektischen Zusammenhang mit der Gewalt, die sie oft vergeblich zu bändigen versuchen. In dieser Einleitung stellen wir leitende Aspekte vor, die für eine Analyse der Intimität von Gesetz und Gewalt im Kino maßgeblich sind.

1 Gesetz und Gewalt

Das heikle Verhältnis von Gesetz und Gewalt ist seit jeher ein zentrales Motiv in den Künsten. Die antike Tragödie hat es vielfach verhandelt und es ist in der Dramatik Shakespeares, Büchners, Brechts, bei Peter Weiss und Heiner Müller unvermindert virulent geblieben. In der Literatur haben Autoren wie Kleist, Dostojewski und Kafka einen scharfen Blick auf die Gewalt des Rechts und die Paradoxien seiner Durchsetzung gerichtet. Die Frage nach dem Verhältnis von außergesetzlicher und moralisch wie rechtlich sanktionierte Gewalt hat im *Gorgias* und in der *Politeia* schon Platon umgetrieben, und sie hat der politischen Philosophie seither – bei Hobbes, Hegel, Benjamin, Foucault, Habermas, Derrida und vielen anderen – keine Ruhe gelassen.

Eine Grundfunktion allen Rechts ist die Sicherung des inneren und äußeren Friedens. Aus dem Anspruch auf Erfüllung dieser Funktion beziehen seine gesetzlichen Regelungen und die Forderung ihrer Durchsetzung seit jeher ihre Rechtfertigung, gleichgültig, welche Auffassung von Gerechtigkeit ihnen zugrunde liegt und in welchem Maß der Inhalt des Rechts eher mit egalitären oder autoritären Prinzipien verbunden ist. Erst in einem modernen Verständnis ist es der gleiche Schutz und die gleiche Freiheit aller Mitglieder einer Rechtsgemeinschaft, die – zumindest der Idee nach – durch die Kraft der Gesetze gesichert werden sollen. Das Recht, so verstanden, verpflichtet alle, die ihm unterliegen, auf die Respektierung grundlegender Rechte, die allen Menschen gleichermaßen zukommen. Gleichzeitig aber bleiben Recht und Gesetz auch und gerade in demokratischen Gesellschaften in ihrem Bestand auf die Möglichkeit ihrer zwangsweisen und damit potenziell gewaltsamen Durchsetzung angewiesen. Die Affinität von Recht, Gesetz und Gewalt wird zugleich für diese Gesellschaften auf eine besondere Weise zu einem Problem, das in ihnen fortwährend behandelt werden muss, ohne dass es beseitigt werden könnte.¹

Dass dies kaum anders sein kann, geht schon aus der lakonischen Definition des Rechts hervor, die Immanuel Kant in seiner *Metaphysik der Sitten* gegeben hat: »Das Recht ist [...] der Inbegriff der Bedingungen, unter denen die Willkür des einen mit der Willkür des anderen nach einem allgemeinen Gesetze der Freiheit zusammen vereinigt werden kann.«² Kant lässt keinen Zweifel daran, dass die gegenseitige und allgemeine Einschränkung des Handlungsspielraums aller Betroffenen, gerade wenn sie im Namen ihrer Freiheit vorgenommen wird, innerhalb einer verbindlichen Rechtsordnung ohne zugehörigen Zwang weder gedacht noch realisiert werden kann. »Man kann den Begriff des Rechts in der Möglichkeit der Verknüpfung des allgemeinen wechselseitigen Zwanges mit jedermanns Freiheit unmittelbar setzen. [...] Recht und Befugnis zu zwingen bedeutet also einerlei.«³

Dieser konstitutive Zusammenhang von Recht, Gesetz und Gewalt hat in Geschichte und Gegenwart höchst unterschiedliche, eher mit versöhnlichem oder unversöhnlichem Pathos formulierte Auslegungen gefunden. Eine vergleichsweise dramatische, in der Konsequenz fatalistische, jedenfalls auf einer unausweichlichen »Paradoxie« des Rechts bestehende Deutung fin-

1 So lautet die Diagnose bei Reemtsma, *Vertrauen und Gewalt*.

2 Kant, *Rechtslehre*, S. 337 (A 33 / B 34).

3 Ebd., S. 339f. (A 36 / B 35f.).

det sich jüngst in Christoph Menkes Abhandlung *Recht und Gewalt*. Dort heißt es pointiert:

»Jeder Versuch, das Verhältnis von Recht und Gewalt zu verstehen muss von zwei Feststellungen ausgehen, die zueinander in Spannung, wenn nicht im Widerspruch stehen. Die erste Feststellung besagt: Das Recht ist das Gegenteil der Gewalt; rechtliche Formen des Entscheidens werden eingeführt, um die endlose Folge von Gewalt und Gegengewalt und Gegengegengewalt zu unterbrechen, den Bann des Antwortennußens auf Gewalt mit neuer Gewalt zu lösen. Die zweite Feststellung besagt: Das Recht ist selbst Gewalt; auch rechtliche Entscheidungen üben Gewalt aus – äußere Gewalt, die am Körper angreift, ebenso wie innere Gewalt, die die Seele, das Sein des Verurteilten versehrt.«⁴

In der vom Autor an dieser Stelle noch offen gelassenen Differenz zwischen einer »Spannung« und einem »Widerspruch« zwischen den beiden paradigmatischen Reaktionen auf die Stellung von Recht und Gewalt liegt eine Grundspannung ihrer theoretischen Erörterung. *Dass* Recht und Gewalt nicht zu trennen sind, dürfte, wenn man Kants Hinweisen folgt, kaum zu bestreiten sein; *ob* beide aber – notwendigerweise – in einem antagonistischen Verhältnis zueinander stehen, bleibt eine rechtsphilosophisch offene Frage. Menke stellt sie mit einer Radikalität, die am Beginn seiner Darlegung bereits erkennen lässt, welche dieser Optionen ihm unausweichlich scheint.

»Das Problem von Recht und Gewalt ist das Problem des Verhältnisses dieser beiden Feststellungen: der Legitimation des Rechts als Gewaltüberwindung und der Kritik des Rechts als Gewaltanwendung. Beide Feststellungen stehen im Gegensatz zueinander, aber keine kann bestritten werden; beide sind wahr. Die Wahrheit beider Feststellungen einzusehen ist die erste Anforderung, um dem Verhältnis von Recht und Gewalt gerecht zu werden.«⁵

2 Gesetz und Gewalt im Kino

Im Rahmen dieser Einleitung kommt es nicht darauf an, den theoretischen Disput über das Verhältnis von Recht, Gesetz und Gewalt zu entscheiden. Die voranstehende Skizze hat vielmehr allein den Sinn, an die unübersicht-

4 Menke, *Recht und Gewalt*, S. 7.

5 Ebd., S. 7f. – Vgl. den Disput zwischen Menke und Andreas Fischer-Lescano: Fischer-Lescano, Postmoderne Rechtstheorie als kritische Theorie; Menke, Die Möglichkeit eines anderen Rechts.

liche Problemlandschaft zu erinnern, deren Tektonik der Film auf seinen eigenen Wegen erkundet. Schließlich ist die Darstellung von Gewalt seit jeher ein zentrales Motiv des Kinos. In unterschiedlichen Genres nimmt diese höchst unterschiedliche Funktionen ein. Einen wichtigen Strang aber bildet in den Erzählungen des Kinos immer wieder die Frage nach dem Recht der Gewalt und der Gewalt des Rechts. Viele Spielfilme, die von Akten, Ereignissen und Zuständen offener oder latenter Gewalt erzählen, stellen durch die Art ihrer Erzählung die Frage nach der Legitimität der sozialen Ordnungen, in denen Gewalt entsteht und vergeht. Auch sie handeln von der Kontamination von Gesetz und Gewalt – jedoch nicht im Medium begrifflicher Allgemeinheit, sondern in Formen der audiovisuellen Präsentation individueller Konstellationen ihrer erlebten und erlittenen Verstrickung.

Zu den klassischen Filmgenres, in denen der Zusammenhang und Gegensatz von Gesetz und Gewalt in immer neuen Varianten durchgespielt wird, gehören der Western, der Film Noir, der Kriminalfilm und der Kriegsfilm, soweit dieser die Legitimität militärischer Operationen zum Thema macht. Rechtssetzende Gewalt wird dabei ebenso inszeniert wie Gewalt bei der Durchsetzung oder Anwendung von Recht und Gesetz. Ein weiteres zentrales Motiv ist die scheinbare oder tatsächliche Diffusion der Differenz von gesetzlicher und außergesetzlicher Gewalt im Innern rechtsstaatlich verfasster Gesellschaften. In allen diesen Beziehungen exponiert das Kino die Rolle des Gesetzes als eines instabilen, brüchigen oder nur vorgeblichen Schutzes vor sozialer Gewalt – und damit die Fragilität der normativen Ordnungen, die es jeweils repräsentiert. Filme imaginieren das Widerspiel von Gesetz und Gewalt aus mehrfachen Perspektiven: Sie erzählen ebenso von der Genese rechtlicher Zustände aus Erfahrungen von Gewalt und Unrecht sowie von den unterschiedlichen Formen der Gewalt, die mit der Einsetzung und Durchsetzung dieser Ordnungen verbunden sind. Sie präsentieren Innenansichten aus Lebenswelten, die von Akten oder Strukturen der Gewalt durchzogen sind. Die Art der filmischen Darbietung ist dabei häufig von einem Oszillieren zwischen Rechtfertigung und Infragestellung, Legitimation und De-Legitimation geprägt, das nicht eindeutig aufgelöst wird.⁶

Wie ein Film die in ihm exponierten Gewaltverhältnisse zugleich entfaltet und bewertet, hängt wesentlich von den Verfahren seiner Inszenierung ab. Hier kommt – neben den historisch und kulturell variablen Normen der Zensur – ein weiterer Begriff des Gesetzes ins Spiel: derjenige der künstleri-

⁶ Vgl. hierzu Seel, Narration und (De-)Legitimation.

schen Formgesetze, denen ein Film unterliegt. Jeder Film verhält sich unvermeidlicherweise zu den jeweiligen Konventionen des oder der Genres, denen er angehört oder die er berührt – und damit zu den in der Zeit seiner Entstehung etablierten Regeln der Darstellung sowie zu den mit ihnen verbundenen Sehgewohnheiten des Publikums. Zu diesen Konventionen der Darstellung verhalten sich Spielfilme auch und gerade dann, wenn sie ihre Vorgaben variieren, unterlaufen, thematisieren oder offen mit ihnen brechen. Zumal dort, wo es um die Darstellung von Gewaltvorgängen und Gewaltverhältnissen geht, eröffnet dieser Umstand besondere Möglichkeiten der filmischen Komposition, von denen nicht wenige der in diesem Band behandelten Filme zeugen.⁷ Wo diese genutzt werden, manifestiert sich die Gewaltförmigkeit der in den betreffenden Filmen geschilderten Handlungen oder Situationen kraft der Gewalt, die diese *Filme* den bis dahin gängigen Gesetzen der künstlerischen Erzählung von Tun und Erleiden antun. Die Form der Gewalt, von denen die entsprechenden Filme handeln, gewinnt Gestalt in der Gewalt ihrer Form.

3 Gewalt und ihre filmische Präsentation

Diese metaphorische Gewalt einer künstlerischen Organisation jedoch, die zugleich eine Quelle ästhetischer Lust darstellt, ist durchaus anderer Art als jene Formen der Gewalt, unter denen Individuen und Kollektive in Geschichte und Gegenwart zu leiden haben.⁸ Gewalt in diesem buchstäblichen Sinn kann in einer ersten Annäherung im Anschluss an Heinrich Popitz⁹ als eine absichtliche – oder als Folge absichtlicher Handlungen entstandene – Verletzung der Integrität anderer verstanden werden. Will man dem Spektrum der im Kinofilm verhandelten Gewaltverhältnisse gerecht werden, darf der Begriff der Gewalt freilich nicht auf einen Angriff auf leibliche Unverehrtheit ihrer Opfer reduziert werden. Denn Gewalt als Verletzung oder Zerstörung der Grundbedingungen sozialer Subjektivität umfasst ebenso die Formen psychischer, struktureller und auch verbaler Gewalt mitsamt ihren vielfältigen Verbindungen mit direkter oder indirekter physischer Verseh-

7 Besonders prägnant bei Keppler, Seel (Caché), Gotto, Lueken, Conant, Liessmann.

8 Hierzu Seel, Variationen über Kunst und Gewalt.

9 Popitz, Gewalt.

rung.¹⁰ Bei den Aktionen und Atmosphären der Gewalt, die im Kino zur Darstellung kommen, ist nur selten allein einer dieser Aspekte im Spiel, und oft sind sie es alle zugleich.

Gerade im Blick auf die Ubiquität medialer Gewaltdarstellung kommt ein weiterer hinzu. Um Gewalt als ein soziales Phänomen angemessen zu erfassen, darf nicht allein die Beziehung von Tätern und Opfern, sondern muss auch die Position aktueller oder potenzieller Zuschauer bei Gewaltvorgängen in den Blick genommen werden. Gewalt nämlich wird »als Gewalt nicht nur von Tätern intendiert und von Opfern empfunden, sondern darüber hinaus häufig von Zuschauern erfahren. Sowenig der Vorfall von Gewalt vom Dabeisein von Zuschauern abhängig ist, so bleibt er doch von Tätern und Opfern selbst dann häufig auf den Blick von Zuschauern bezogen, wenn gar keine Betrachter zugegen sind.«¹¹ Diese Beobachtung lässt sich verallgemeinern:

»In vielen Verhältnissen [...] ist Gewalt ein dreistelliges Verhältnis. Gewalt wird ausgeübt, Gewalt wird erlitten, Gewalt wird betrachtet. In diesem Dreieck wird Gewalt von Tätern, Opfern und Zuschauern gemeinsam realisiert – wenn auch in sehr unterschiedlichen Bedeutungen von ›realisiert‹: zugefügt, schmerzlich empfunden, aus der Distanz betrachtet. Nicht selten bedingen diese Realisierungen einander, etwa dann, wenn Gewalthandlungen nur entstehen, weil die Akteure wissen, dass Zuschauer da sind, die ihre Rolle als Akteure wahrnehmen und bezeugen können.«¹²

Dieses potenzielle »Dreieck der Gewalt« hat sich durch die Verbreitung der technischen Kommunikationsmedien nochmals erheblich gewandelt. Denn unter Bedingungen der gegenwärtigen Kommunikationsverhältnisse muss Gewalt, die vor Zuschauern ausgeübt wird, nicht länger (allein) vor anwesenden Zuschauern ausgeübt werden. In extremen Fällen – wie den Anschlägen am 11.9.2001 – kann ein weltweites Publikum mit ihr konfrontiert werden. Die Position der Zuschauer von Gewalt fächert sich hierbei auf eine signifikante Weise auf: Neben Tätern und Opfern gibt es auf Seiten der (potenziell teilnehmenden) *Beobachter* von Gewalt zum einen die vor Ort (nicht zuletzt auf Seiten von Aufnahmeteams) anwesenden Zuschauer, zum anderen die am Ort des Geschehens abwesenden Zuschauer und schließlich eine – durch Aufnahme, Schnitt, Originalton und Kommentare erzeugte – artifizielle Ansicht der Gewaltaktion, die sich zugetragen hat oder gerade zuträgt

10 Zur strukturellen Gewalt s. Galtung, *Strukturelle Gewalt*; zur verbalen s. Keppler, *Mediale Gegenwart*, S. 185–220.

11 Keppler, *Mediale Gegenwart*, S. 146.

12 Ebd., S. 147.

(und von elektronischen Bildmedien vor den Augen einer diffusen Öffentlichkeit direkt »übertragen« wird). Die dreistellige Grundkonstellation eines Gewaltgeschehens erweitert sich unter solchen Bedingungen zu einer fünfstelligen. Zu dem basalen Paar Täter und Opfer gesellt sich neben dem Part leiblich anwesender auch derjenige leiblich abwesender Zuschauer, die aus sicherem Abstand an einer klangbildlich hergestellten *Sichtweise* der Gewalt teilhaben.¹³

Diese Analyse enthält fruchtbare Hinweise auch auf die Komplexität der Vergegenwärtigung des Ineinanders von Gesetz und Gewalt im Kino. Zum einen hebt sie ein Strukturgesetz aller Gewaltpräsentation hervor: Die filmische Sicht auf die gezeigten Zustände und Vorgänge der Gewalt ist niemals neutral; allein durch die Form ihrer klangbildlichen Einrichtung werden Gewaltereignisse immer bereits kommentiert und bewertet. Zum andern etabliert die narrative Dramatisierung des Widerstreits von Gesetz und Gewalt im Spielfilm häufig Beobachtungsverhältnisse eigener Art: solche der Observierung der Gewalt durch das Gesetz und seine Vertreter sowie umgekehrt solche der Einschätzung der Macht des Gesetzes und seiner Hüter durch diejenigen, die es zu umgehen, zu brechen oder zu verändern streben (wobei diese Rollen oft keineswegs eindeutig auseinanderzuhalten sind). Die Perspektive entsprechender Filme ergibt sich so wesentlich aus der Divergenz und Konkurrenz der Perspektivität ihrer Figuren. Diese Konfigurationen sind ausschlaggebend nicht allein dafür, *was für* Zustände von Recht und Gewalt jeweils zur Darstellung kommen, sondern zugleich dafür, *wie sie* durch die Komposition eines Films im Ganzen gedeutet werden.

Auf eine Deutung dieser Deutungen kommt es bei der Analyse einschlägiger Filme an. So jedenfalls verfahren die Interpretationen in diesem Band. Sie versuchen die ästhetische Phänomenologie der Beziehungen zwischen Gesetz und Gewalt, wie sie das Kino bietet, fruchtbar zu machen für eine von seinen Filmen angeleitete und inspirierte Reflexion über die psychischen, sozialen und politischen Wirklichkeiten der jüngst vergangenen und noch andauernden Gegenwart. Dabei wird ein ums andere Mal die Vermutung auf die Probe gestellt, dass das Kino in Gestalt seiner divergenten Filme einen fortlaufenden Kommentar zu den vielfältigen Konstellationen unseres Leitmotivs anbietet, die nicht selten eine Kritik des Rechts und der Arten seiner Entstehung, Rechtfertigung und Durchsetzung und gelegentlich auch eine implizite Theorie der Verschränkung von Gesetz und Gewalt enthalten.

13 Vgl. Keppler, Das Gleiche ist nicht immer gleich.

4 Zur Konzeption des Bandes

Dieses Buch ist aus einer Vorlesungsreihe hervorgegangen, die Angela Kepler und Martin Seel in Zusammenarbeit mit Judith-Frederike Popp im Wintersemester 2013/2014 im Rahmen eines gleichnamigen Forschungsprojekts innerhalb des Exzellenzclusters »Die Herausbildung normativer Ordnungen« an der Johann Wolfgang Goethe Universität in Frankfurt/M. veranstaltet haben. Eine Fortsetzung hat die Reihe im Sommersemester 2014 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt genommen. Eingeladen waren Vortragende aus den Bereichen der Filmwissenschaft, Literaturwissenschaft, Philosophie, Rechtswissenschaft und der Soziologie. Die Einladung folgte einer einfachen Regel: Alle Vortragenden waren aufgefordert, einen Film auszuwählen, der sie im Hinblick auf das Leitmotiv der Vorlesungsreihe in besonderem Maß reizt und ihnen auf besondere Weise signifikant erscheint. Intendiert war insofern einerseits eine von den Präferenzen der Beitragenden abhängige Zufallsauswahl von Filmen, wie sie sich gar nicht vermeiden lässt, wenn dieses weite Feld der filmischen Produktion in einer begrenzten Anzahl von Beiträgen behandelt werden soll. Beabsichtigt war andererseits ein in disziplinärer, methodischer und sachlicher Hinsicht multiperspektivischer Zugang zu der Thematik, um eine möglichst unvoreingenommene Bestandsaufnahme dessen zu erreichen, wie das Kino die Verschränkungen und Verwicklungen von Gesetz und Gewalt in immer wieder anderen Konstellationen sondiert. Das Ergebnis ist ein Kaleidoskop von Interpretationen stilistisch heterogener Filme verschiedener Genres in der Zeitspanne von 1946 bis zur Gegenwart: Neben dem Western, Polizeifilm, Kriegsfilm, Gefängnisfilm und einigen keiner der üblichen Gattungen zurechenbaren Filmen kommt auch der Animationsfilm in den Blick.

Bei der Anordnung der Beiträge haben wir mehrere Optionen erwogen. Wir hätten die Beiträge chronologisch ordnen können, beginnend mit *Gilda* aus dem Jahr 1946 und endend mit *Zero Dark Thirty* aus dem Jahr 2012; aber dies hätte suggeriert, dass hier Stationen einer Geschichte der Gewaltdarstellung im Film beschrieben werden sollen, was nicht unser Anspruch ist. Wir hätten die Beiträge nach Gattungen gliedern können, vom Western über den Kriminal-, Gefängnis- und Kriegsfilm sowie dem Melodram bis zu allerlei für unser Thema (scheinbar) weniger prominenten Genres; aber auch dies wäre eine irreführende Einteilung gewesen, allein deshalb, weil nicht wenige der besprochenen Filme sich einer eindeutigen Zuordnung zu derlei Ordnungskategorien hartnäckig verweigern, und außerdem, weil die

steileren Klippen einer Theorie filmischer Gattungen in diesem Band nicht erkommen werden sollen. Wir hätten schließlich versuchen können, die Filme nach den in ihnen behandelten Gewalt-, Rechts- und Formverhältnissen zu gruppieren, wie wir sie in dieser Einleitung umrissen haben; aber dies wäre vollends vergeblich gewesen, da in allen der untersuchten Filme ganze Bündel dieser Aspekte virulent sind, die zu entwirren ihrer Intensität und Aufschlusskraft Gewalt antun müsste.

Zum Schutz der Besonderheit der einzelnen Filme sowie der zahlreichen Interferenzen zwischen ihnen haben wir uns deshalb entschieden, es bei der zufälligen Anordnung zu belassen, wie sie sich im Verlauf unserer Vorlesungsreihe nun einmal ergeben hat. In unseren Augen hat dies den Vorzug, dass sich bei der Lektüre überraschende Korrespondenzen nicht nur zwischen den Filmen, sondern auch zwischen ihren Interpretationen einstellen, die bei einer schematischen Anordnung eher unterdrückt worden wären, die man also besser als durch einen Verzicht auf Organisation gar nicht hätte organisieren können.

Zum Schutz der Komplexität der einzelnen Beiträge verzichten wir auch darauf, diese einleitend auf einige Thesen zu reduzieren, was ihrem besonderen Augenmerk auf die Form der jeweiligen Filme nicht gerecht werden könnte. Stattdessen möchten wir voreiligend einige der Korrespondenzen zwischen den behandelten Filmen und ihren Interpretationen beleuchten.

Vinzenz Hedigers vor allem am Beispiel von *First Blood* entwickelte Interpretation der *Rambo*-Serie enthält neben einem *Pulp Fiction* gewidmeten Exkurs zum Begriff der »sinnlosen Gewalt« weitreichende Beobachtungen zur filmischen Imagination gerechtfertigter, rächender, heilender oder heilloser Gewalt und ihren Verschränkungen, wie sie auch in den anderen Filmen eine zentrale Rolle spielt. Martin Seel stellt mit Michael Manns *Heat* einen Polizeifilm im Stil des Neo-Noir vor, der in seiner invertierten Farb- und Lichtregie Bezüge zu klassischen Noirs wie *Caged* und *Gilda*, aber auch zu einem ebenfalls in dieser Tradition stehenden düsteren Résistance-Film wie *L'Armée des Ombres* von Jean Pierre Melville unterhält. Klaus Günthers Deutung von *Crimes and Misdemeanors* und *Matchpoint* stellt beide Filme in den Kontext der Geschichte und Theorie des ungesühnten Verbrechens, ein Motiv, das in vielen der anderen Filme ebenfalls virulent ist, ohne dort im Vordergrund zu stehen. Günter Frankenbergs Lesarten des ersten Films der *Dirty Harry*-Serie zeigen erneut am Beispiel eines Polizeifilms auf, wie sich gesetzlich legitimierte Gewalt in ihre ungesetzliche Ausübung verkehrt und welche widerstreitenden ideologischen Implikationen mit ihrer filmischen Darstellung

von Selbstjustiz verbunden sind. Lisa Gottos Deutung der Blickbewegungen in *Gilda* führt vor, wie die filmische Inszenierung gewaltlastiger Konflikte ihre eigene Ordnungsmacht in den Vordergrund rückt, was in anderer Weise auch in Filmen wie *The Wild Bunch*, *Il grande silenzio*, *Caché*, *Viva Maria!* und *Psycho* ebenfalls geschieht. Dies ist nach Thomas Assheuers Deutung auch ein zentrales Formprinzip in *Pulp Fiction*, einem Film, in dem sich die massiven Gewaltbereignisse als eine Konsequenz systematisch verzerrter Kommunikation ereignen, deren Kreislauf wenigstens das Kino, indem es vor ihren Abgründen die Augen nicht verschließt, für Momente zu unterbrechen vermag. Judith-Frederike Popp stellt anlässlich des Films *Die letzten Glühwürmchen* von Isao Takahata heraus, wie gerade ein Animationsfilm kriegerische und soziale Zerstörung zu vergegenwärtigen vermag, indem er die Gewalt, die seine Figuren erleiden, in seine eigene Oberfläche einzeichnet – und damit erneut am eigenen Verfahren demonstriert, was den dargestellten Opfern von Gewalt widerfährt. Anja Peltzer nimmt die Aneignung der *True-Grit*-Vorlage durch die Coen-Brüder zum Anlass einer Erkundung, was mit dem Western-Genre in diesem Remake geschieht und zeigt auf, wie sich in den eher beiläufig und lakonisch präsentierten Gewaltszenen eine Dekonstruktion des Topos rettender Gewalt vollzieht. Demgegenüber interpretiert Rainer Winter den Film *The Wild Bunch* in seiner für die Zeit seines Entstehens extremen Ästhetisierung der Gewalt einerseits als eine Dramatisierung der Folgen einer Pervertierung der Macht des Gesetzes, aber andererseits als eine negative Variante der Darbietung erlösender Gewalt, mit der sich die desillusionierten Helden dieses Westerns in einem Akt der Selbstbehauptung opfern. Völlig abwesend dagegen ist jede heilende Gewalt nach Hans-Jürgen Wulffs Deutung in dem der französischen Résistance gegen die faschistische Besatzung gewidmeten Film *L'Armée des Ombres*, in dem mit fatalistischer Konsequenz und klangbildlicher Askese durchexerziert wird, wie sehr sich die Organisatoren des Widerstands der Strategie ihrer Widersacher angeleichen müssen – womit wiederum ein Grundmotiv in Filmen wie *Heat*, *Dirty Harry* und *Zero Dark Thirty* berührt wird. Mehr noch als in diesen Filmen wird die Grenze zwischen legitimer und illegitimer Gewalt in dem von Konrad Paul Liessmann vorgestellten Italo-Western *Il grande silenzio* dubios, da hier jede der blutigen Gewalttaten unter Berufung auf den Wortlaut der geltenden Gesetze begangen wird. Wie die Ordnung des Gesetzes – durch Gerichtsspruch und Haftvollzug – normative Verhältnisse hervorbringt, die ihrem Geist gewaltförmig widerstreiten, beschreibt Verena Lueken am Beispiel von *Caged* mit besonderem Spürsinn für den subversiven Umgang dieses

Films mit dem Gesetz der Zensur, woraus die eigentümliche Form seiner Erzählung entspringt. Mit *Caché* präsentiert Martin Seel demgegenüber einen Film, der das Formgesetz der geläufigen Gewaltdarstellung in Spielfilmen radikal bricht, indem er von Anfang bis Ende eine erhebliche Verunsicherung des Blicks auf die dargestellten Verhältnisse der Indolenz und Missachtung erzeugt, die es dem Publikum zumutet, auf Distanz zu den Konventionen auch der eigenen Weltsicht zu gehen. Klaus Günther nimmt den Film *Zero Dark Thirty* zum Anlass, die politischen Ambivalenzen einer filmischen Inszenierung der Pathologien der jüngsten Kriege gegen den Terror zu untersuchen, die gerade in ihren apologetischen Zügen die Orientierungslosigkeit der Großmacht ins Bild setzt, die ein Recht auf Ausnahme vom Recht für sich in Anspruch nimmt. Angela Keppler widmet sich in ihrer Interpretation von *Viva Maria!* einer avant la lettre feministischen Inszenierung von Gewaltverhältnissen, in der – wie teilweise auch in *Pulp Fiction* oder *True Grit* und *Crimes and Misdemeanors* – die herrschenden Ordnungen einer komischen Zersetzung ausgesetzt und zugleich die gängigen Topoi des Unterhaltungskinos gehörig durcheinandergewirbelt werden. James Conant unterzieht Hitchcocks Klassiker *Psycho* einer erneuten Betrachtung, um an der formalen Gewalt dieses Films – und seiner berühmtesten Gewaltszene – den doppelten Boden herauszustellen, mit dem das große Hollywoodkino ein ums andere Mal die hergebrachten Genre-Konventionen – und folglich das bis dahin gültige eigene Gesetz – überschreitet.

Bei Rainer Forst und Klaus Günther, den beiden Sprechern des Frankfurter Forschungsverbunds, sowie bei Michael Graf, Rebecca Schmidt und Linde Storm möchten wir uns herzlich für die ebenso tatkräftige wie inspirierende Unterstützung bei der Konzeption und Durchführung der Vorlesungsreihe bedanken. Christoph Menke war in der Inkubationszeit unseres Projekts mit von der Partie, und wir hoffen, dass wir auch in Zukunft mit ihm rechnen können. Auf Eva Backhaus und Jochen Schuff konnten wir uns in Theorie und Praxis jederzeit verlassen. Dem studentischen wie dem (übrigen) städtischen Publikum sind wir dankbar für ihre Anteilnahme an unserer Forschung sowie für die vielen Anregungen, die sie in den Diskussionen über die Filme beigesteuert haben. Schließlich möchten wir uns bei den Autorinnen und Autoren dieses Bandes dafür bedanken, dass sie sich ohne Reserve auf unsere Spielregeln eingelassen haben und dass sie ein für akademische

Verhältnisse rasches Erscheinen möglich gemacht haben, was nicht zuletzt an Judith Wilke-Primavesi vom Campus Verlag gelegen hat, die die Entstehung dieses Bandes mit professioneller Leidenschaft gefördert hat.

Literatur

- Galtung, Johan, *Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung*, Bd. I, Reinbek 1981.
- Kant, Immanuel, *Die Metaphysik der Sitten, Rechtslehre*, in: ders., *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. VIII, Frankfurt/M. 1968.
- Fischer-Lescano, Andreas, »Postmoderne Rechtstheorie als kritische Theorie«, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Jg. 61.2 (2013), S. 179–196.
- Keppler, Angela, *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*, Frankfurt/M. 2006.
- Keppler, Angela, »Das Gleiche ist nicht immer gleich. Gewaltdarstellungen in Film und Fernsehen«, *WestEnd*, Jg. 8.1 (2011), S. 50–67.
- Menke, Christoph, *Recht und Gewalt*, Berlin 2011.
- Menke, Christoph, »Die Möglichkeit eines anderen Rechts«, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Jg. 62.1 (2014), S. 136–143.
- Popitz, Heinrich, »Gewalt«, in: ders., *Phänomene der Macht: Autorität – Herrschaft – Gewalt – Technik*, Tübingen 2004, S. 68–107.
- Reemtsma, Jan Philipp, *Vertrauen und Gewalt*, Hamburg 2008.
- Seel, Martin, »Narration und (De-)Legitimation. Der zweite Irak-Krieg im Kino«, in: Andreas Fahrmeir (Hg.), *Rechtfertigungsnarrative. Zur Begründung normativer Ordnung durch Erzählungen*, Frankfurt/M. 2013, S. 45–57.
- Seel, Martin, »Variationen über Kunst und Gewalt«, in: ders., *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 295–323.

Ein Duell in der Grauzone von Gesetz und Gewalt: Über *Heat*

Martin Seel

Ein Duell

Im Zentrum von *Heat* (Michael Mann, USA 1995) steht ein Duell zwischen zwei Männern, die eher zufälligerweise auf verschiedenen Seiten des Gesetzes stehen. Der von Al Pacino gespielte Lieutenant Vincent Hanna vom Raub- und Morddezernat des LAPD ist in seinen privaten Beziehungen weit gründlicher gescheitert als sein Gegenüber, der von Robert de Niro gespielte Gangster Neil McCauley, aber süchtig nach Festnahmen wie dieser nach dem ultimativen Coup. Hanna verhilft dem Gesetz zur Geltung, nicht so sehr, weil er an Gerechtigkeit glaubt, sondern weil er im Wettstreit mit dem Verbrechen als Sieger hervorgehen will. McCauley bricht das Gesetz, nicht so sehr, weil er sich einen persönlichen Vorteil verschaffen, sondern weil er der Gegenseite seine strategische Überlegenheit beweisen will. Beide sind sie Virtuosen ihrer Disziplin, die einander zu übertreffen versuchen. Beide sind sie als Ermittler tätig, denn auch der kühl kalkulierende Bankräuber ist auf eine professionelle Logistik angewiesen, die derjenigen seines Verfolgers einen Schritt voraus sein muss. Hanna, der Polizist, und McCauley, der Gangster, leben in Paralleluniversen, die sich zwar nur an wenigen Stellen berühren, aber doch eng aufeinander abgestimmt sind. Als sie sich in der Mitte des (gut zweieinhalb Stunden langen) Films in einem Coffeeshop zum ersten Mal gegenüber sitzen, erklären sie sich gegenseitig die alles andere als harmlosen Regeln ihres Spiels. Sie erkennen – und anerkennen – ihre innere Verwandtschaft, die sie zugleich zu erbitterten Gegnern macht.

Die zweite Begegnung der beiden Hauptfiguren findet am Ende des Films im Dunkel der Nacht auf dem Gelände des Flughafens von Los Angeles statt. Nachdem alle anderen seine Spur verloren haben, ist Hanna dem fliehenden McCauley zu Fuß gefolgt. Beide sind bewaffnet. Aufgrund eines zufälligen Vorteils ist es Hanna, der McCauley tödlich verwundet. In diesem Augenblick verwandelt sich der obsessive Polizist in einen respektvollen

Sterbebegleiter, der zusammen mit dem Besiegten über die Unwägbarkeit des Weltlaufs sinniert. Obwohl aber die beiden Männer einander durchaus schätzen, gibt es in der Welt dieses Films – anders als in der berühmtesten Rollfeldszene des Kinos am Ende von *Casablanca* – keine Gelegenheit für den ›Beginn einer langen Freundschaft‹. Denn so gleich sie sich in ihrem persönlichen Ethos sind, sie stehen auf unterschiedlichen Seiten des staatlichen Gesetzes.

Eine Grauzone

Diese Gleichheit der charakterlichen Disposition der beiden Hauptfiguren bei gleichzeitiger Ungleichheit ihrer Intentionen hat in *Heat* eine Diffusion des rechtlichen Raums zur Folge, in dem sie auf entgegengesetzten Seiten operieren. Vorgeführt wird nicht allein die grundsätzliche Verzahnung von Gesetz und Gewalt, wie sie sich aus der Notwendigkeit der Sanktionierung einer massiven Missachtung der Ordnungen des Rechts ergibt. In Szene gesetzt wird zugleich die Komplizenschaft derer, die unter Umgehung des Gesetzes ihren Vorteil suchen, mit denen, die sie im Namen des Gesetzes bekämpfen. Das Gesetz erzeugt nicht nur den Gesetzesbrecher McCauley, der die anonymen Ströme des Kapitals zu seinen Gunsten umzuleiten versucht, es erzeugt auch den Gesetzeshüter Hanna, der bereit ist, in der Durchsetzung des Gesetzes die Grenzen staatlich legitimierter Gewalt zu übertreten. Aus dieser Konstellation ergibt sich die Grauzone der Welt dieses Films, in der die Akteure, die nominell auf der Seite des Rechts agieren, und diejenigen, die unter Umgehung des Rechts operieren, sich einander in ihrem Tun und Lassen zunehmend angleichen müssen.

Das scheinbare oder tatsächliche Verschwimmen der Grenzen zwischen gesetzlicher und außergesetzlicher Gewalt, sei es bei der Entstehung rechtsstaatlicher Gesellschaften, sei es im Innern des Rechtsstaats, sei es im Widerstand gegen diktatorische Regimes, ist seit langem ein Topos des Spielfilms.¹ Man denke nur an so unterschiedliche Filme wie *The Maltese Falcon* (John Huston, USA 1941), *Key Largo* (John Huston, USA 1948), *The Searchers* (John Ford, USA 1956), *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford,

1 Hierzu ausführlich Seel, Ethan Edwards und einige seiner Verwandten; sowie ders., *The Man Who Shot Liberty Valance* oder Von der Undurchsichtigkeit normativen Wandels.