

›Wetten, dass Ihr in – sagen wir mal –  
12 Stunden alle drei kaputt seid, okay?‹  
**Die Überschreitungslogiken von Film und  
Philosophie am Beispiel von Michael Hanekes  
*Funny Games***

---

MIRJAM SCHAUB

»Die menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal in einer Gattung ihrer Erkenntnisse: dass sie durch Fragen belästigt wird, die sie nicht abweisen kann; denn sie sind ihr durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben, die sie aber auch nicht beantworten kann; denn sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft.«<sup>1</sup>

So alt wie die Schattenspiele in Platons Höhle sind die Erfahrung des Unerträglichen sowie die Praktiken, Dispositive und Kulturtechniken, die es intensivieren. Grausamkeit, Metaphysik und Film nehmen von dieser Höhle ihren gemeinsamen Ausgang. Mich interessiert dabei weder der Realitätsstatus der Bilder noch jener der Ideen. Mir geht es hier ausschließlich um die Pädagogik der Grausamkeit und um den Exzess des planvoll eingesetzten Schmerzes, der die Erkenntnisprozesse zwischen Film und Philosophie reguliert. Im Höhlengleichnis lässt sich zeigen, wie *aisthesis* und *semiosis* auseinander gerissen werden und damit jene Kluft gewaltsam erzeugt wird, die Medientheorie fortan schließen soll.

Im 7. Buch von Platons *Politeia* entwirft Sokrates sein bekanntes Szenario: An Hals und Beinen von Kindheit an Gefesselte sitzen vor einer Felswand und betrachten gebannt die dort laufenden und auch redenden Schattenbilder.

---

1 Immanuel Kant: »Erklärung in Beziehung auf Fichtes Wissenschaftslehre«, in: *Allgemeine Literatur Zeitung* (Jena), Intelligenzblatt Nr. 109 (28. August 1799), S. 876-878.

»Sieh nämlich Menschen wie in einer unterirdischen, höhlenartigen Wohnung, die einen gegen das Licht geöffneten Zugang längs der ganzen Höhle hat. In dieser seien sie von Kindheit an gefesselt an Hals und Schenkeln, so dass sie auf demselben Fleck bleiben und auch nur nach vorne hin sehen, den Kopf aber herumzudrehen der Fessel wegen nicht vermögend sind. Licht aber haben sie von einem Feuer, welches von oben und von ferne her hinter ihnen brennt. Zwischen dem Feuer und den Gefangenen geht obenher ein Weg, längs diesem sieh eine Mauer aufgeführt wie die Schranken, welche die Gaukler vor den Zuschauern sich erbauen, über welche herüber sie ihre Kunststücke zeigen. [...] Sieh nun längs dieser Mauer Menschen allerlei Geräte tragen, die über die Mauer herübertreten, und Bildsäulen und andere steinerne und hölzerne Bilder [...]; einige, wie natürlich, reden dabei, andere schweigen. – Ein ganz wunderliches Bild, sprach er, stellst Du dar und wunderliche Gefangene. – Uns ganz ähnliche, entgegnete ich.«<sup>2</sup>

Die Gefesselten wetteifern, wie Platon feststellt, regelrecht »um die Begutachtung jener Schatten«, welche die ganze Welt der Gefangenen ist.<sup>3</sup> Wenn ihnen jemand nun berichtete, dass sich hinter den Schatten Menschen befänden, hinter den Menschen flackernde Feuer, jenseits der Höhle sogar eine Quelle sei, der jede Erscheinung ihre Existenz verdanke, wie würden sie reagieren?<sup>4</sup> Die Gefangenen würden solche Berichte (selbst von Augenzeugen und ehemaligen Mitgefangenen) nicht einfach verlachen.

»[E]s lohne nicht, dass man auch nur versuche hinaufzukommen; sondern man müsse jeden, der sie lösen und hinaufbringen wollte, wenn man seiner nur habhaft werden und ihn umbringen könnte, auch wirklich umbringen.«<sup>5</sup>

Worauf zielt die grausige Pädagogik einer Urszene, in welcher der Philosophen-Philosoph geboren wird und mit ihm *sein Schattenbild*, der Filmphilosoph? Wird Platon mit Sokrates als Bauchredner nicht unnötig drastisch? Ist sein ›Bilderbashing‹ nicht heuchlerisch? Reagiert er nicht selbst wie ein Szenariograph, wenn er als Antwort auf den in die Höhle zurückkehrenden Philosophen sogleich die Rache- und Gewaltphantasien der Gefesselten entwirft? Versucht er

2 Platon: *Politeia*, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, Hamburg 1961, hier: Auszüge aus dem 7. Buch, 514a-517a, S. 224-226.

3 »[...] Und [wenn] er wieder in der Begutachtung der Schatten wetteifern sollte mit denen, die immer dort gefangen gewesen, während es ihm noch vor den Augen flimmert, [...] würde man ihn nicht auslachen und von ihm sagen, er sei mit verdorbenen Augen von oben zurückgekehrt [...].« – Platon: *Politeia*, 516e-517a, S. 225f.

4 »[...] [w]as, meinst du wohl, würde er [einer der Gefesselten] sagen, wenn ihm einer versicherte, damals habe er lauter Nichtiges gesehen, jetzt [auf die Höhe der Mauer gebracht], dem Seienden näher [...] sähe er richtiger. [...] Meinst du nicht, er werde ganz verwirrt sein und glauben, was er damals gesehen habe, sei doch wirklicher als was ihm jetzt gezeigt werde?« – Platon: *Politeia*, 515c-d, S. 224.

5 Platon: *Politeia*, 517a, S. 226.

uns nicht gerade so von der Richtigkeit des philosophischen Standpunkts zu überzeugen, indem er seine neuen Wahrheiten gleich zu einem Tötungsgrund stilisiert?

Die Ziele Platons sind bekannt: Vorgänge der *aisthesis* werden unter den cinematographischen Generalverdacht gestellt, nämlich: gedanklicher Tand zu sein. Umgekehrt wird der Filmphilosoph alles versuchen, um die Realität und volle Daseinsberechtigung der Bilder zu stärken. Er wird sich seine eigene *semiosis* schaffen, so wie der Philosophen-Philosoph eine rein ästhetische Figur von *aisthesis* entwerfen wird. In dieser Urszene der gewaltsamen Trennung wird eine *doppelte Überschreitungslogik* spürbar, eine, die fortan den Bildern selbst inhärent ist und eine, die versucht, hinter den Sinn der Bilder überhaupt zu kommen.

Letztere, die Überschreitungslogik der Metaphysik, versucht, um im Bild Platons zu bleiben, den Blick stattdessen direkt in den großen, natürlichen Projektor (die Sonne) zu richten, wo dann – in der totalen Blendung – die berühmte Schau der Ideen stattzufinden hat. Es ist offensichtlich, dass dazu *Amputation* und Schmerzen, ja der eiserne Wille, grausam gegen sich selbst zu sein, notwendig sind – in Platons Höhle ist davon beständig die Rede. In feinen Abstufungen geht es immer wieder um unklare Lichtverhältnisse und die schmerzhafteste Adaption der Augen, an das Helle wie an das Dunkle.

Wirklich sind weder die Schattenbilder noch die über sie verbreiteten Theorien. Real ist diese nicht bloß okulare, sondern auch *affektive Überempfindlichkeit* beider Parteien, real ist ihr Gespür für die Unerträglichkeit und Unhaltbarkeit der jeweils anderen Position: die Unerträglichkeit des Schwätzers/Besserwissers und die des Ignoranten/Idioten. In der Höhle trennen sich also die Wege: Wer Philosoph werden will, kann das Kino nicht lieben, weil er selbst geblendet ist; und wer das Kino liebt, schlägt den Philosophen in seiner/dessen Verblendung lieber gleich tot. Nicht Desinteresse, sondern die Drastik ihrer Mittel steht einer Vermittlung im Weg.

Wenn Platon mit dem grausamen Subtext seines Gleichnisses recht hat, dann eint Philosophie und Film ihre Bezogenheit auf etwas Drittes, die Erfahrung einer Unerträglichkeit, die nach Überschreitung verlangt – sei es durch Gedanken, Worte, Bilder oder Taten. Dann reagieren die *aisthesis* (deren Widerfahrnis der Cineast so mag) und das Gleiten der *semiosis* (die der Philosoph so schätzt) auf je andere Weise auf eine *Alterität*, die sich ihnen in den Weg stellt. Die Fesseln in der Höhle, die niemand angelegt zu haben scheint, der Schmerz des blendenden Lichts, der nicht aufhört, sind solche weder durch Handlungen noch durch Worte aufzulösende Irritationsmomente. Michel Serres hat darauf in den *Fünf Sinnen* wie folgt reagiert:

»[A]nscheinend gibt es zwei Arten von Gegebenem: das eine ist sanft und geht durch die Sprache hindurch, das einschmeichelnde, seidige, ölig-weiche, anmutige, logisch-strenge Reich der Sprache; das andere kommt mit unerwarteter Härte daher, ein Ge-

misch aus Sanftem und Hartem, das uns ohne Vorwarnung weckt mit seinen Schlägen.«<sup>6</sup>

Dieses »Gemisch aus Sanftem und Hartem« (ebd.) scheint am Grund dessen zu liegen, was wir mit Ohnmachtsgefühlen, Gegenaggression und dem Gefühl von Unerträglichkeit beantworten.

## **Unerträgliches**

Begriffe sind *en passant* eingeführt worden, die erklärungsbedürftig bleiben: Das Unerträgliche etwa ist ein weites Feld. Die Idiosynkrasien der Philosophen und der Cineasten sind nur die Spitze des Eisbergs. Unerträglich ist das, was wir nicht ändern, aber auch nicht bejahen können. Das ist die eine Seite. Auf der anderen Seite bezieht sich das Unerträgliche durchaus positiv auf eine Sensibilität, die erst geweckt und dann enttäuscht wird. Unerträglich wird nur das, *was uns berührt* und was dann von allein in uns weiterwirkt, weil wir eine *affektive Resonanz* ausbilden. Das Wecken und das anschließende Enttäuschen dieser Feinnervigkeit empfinden wir als grausam. Wir versuchen dann, wieder unempfindlich gegen die Verletzung zu werden. Wir versuchen, mit Gelassenheit zu reagieren; ja, uns für unsere eigenen Zuckungen (die ja auch ein Fall von gekränktem Narzissmus sind) gleichsam wissenschaftlich distinguiert zu interessieren. Die frühe Darstellung Myrons von Apoll im Spreizsitz, der lässig vor dem starr von einer Fichte baumelnden Marsyas posiert, lässt den Verdacht zu, dass es sich um die künstliche und nachträgliche Aufteilung in zwei Wesen handelt, die in einer engen Verbindung stehen. Apoll, der Philosophen-Philosoph und Marsyas, sein gefesselter cinematographischer Double. Grausamkeit könnte eine Form der Überschreitung sein, die unsere *pathoi* weckt, und zugleich ein probates Mittel, um *apathisch* zu werden: *Krankheit und Kur in einem*. Dazu passt noch ein anderer Befund: Das Unerträgliche ist nicht einfach gegeben. Es kann auch gezielt inszeniert werden, nämlich durch ein Wechselbad aus (1) *schmeichelnder Intimität* und (2) *roher Gewalt*. (Wir werden das im Filmbeispiel später genauer sehen.)

Interessant an der Figur des Unerträglichen ist, dass sie etwas Weitverbreitetes, etwas Natürliches, etwas Individuelles und zugleich etwas Künstliches, Inszenierbares hat. Als Gegenstand von Medienphilosophie bietet sie sich durchaus an. Wichtig bleibt dabei festzuhalten, dass Malerei, Film und Kunst die philosophischen Fragen auf ihre Weise lösen (»Philosophy is not a medium in itself«, hat Slavoj Žižek einmal gesagt, sie brauche ein anderes Medium, um sich einzunisten). So bewahrt gerade die piktorale Tradition etwas, was in der philosophischen Behandlung droht, verloren zu gehen: Interessant wird Grausamkeit

---

6 Michel Serres: *Die fünf Sinne*, Frankfurt/Main 1998, S. 150.

nämlich gerade durch das erst im Piktoralen so sichtbare *Übermaß an Zwang*. Denn nicht der Zwang, nicht die Gewalt an sich, sondern *ihr Übermaß* und das *Übermaß an Leiden*, das sie induzieren, bleiben erklärungsbedürftig. Sie induzieren eine *fatale Suche nach Sinn*. Der Exzess selbst ist nicht durch die gängigen sozialen Gewalterklärungen, etwa im Sinne von Frustrationsintoleranz gedeckt. Gewalt kann erwidert werden, Grausamkeit jedoch macht sprachlos. Während brutale Gewalttäter die eigene Affektstruktur kaum verhehlen können, agiert der Grausame abwartender und perfider. Er kann sogar Mitleid zeigen, wie Hamlet, der den unfreiwilligen Mord an Polonius durch den Vorhang hindurch mit den Worten kommentiert: »I have to be cruel, only to be kind.«<sup>7</sup> Der Grausame zwingt sein Gegenüber zur Interaktion, verwickelt ihn in einen Diskurs, das kann gerade ein filmisches Narrativ sehr gut zeigen.

Bevor wir zu schnell weitergehen, nur soviel: Unerträglichkeit ist nicht allein ein *factum brutum* des Lebens, sondern kann auch Produkt einer kulturellen Praxis werden, die Grausamkeit gezielt generiert. Grausamkeit kann fremd induziert oder selbst auferlegt sein. Unfreiwillig erlittene Grausamkeiten tendieren dazu, sich zu verselbständigen. Sie entzünden sich nicht nur beim Betrachten des Leidens anderer, sondern wenden sich auch (durchaus genüsslich) gegen einen selbst. Unerträglich ist nicht nur die gemachte körperliche Erfahrung (nämlich Waidwund zu sein), sondern auch ein Bewusstseinszustand, in dem das Denken nicht länger die Richtung wechseln kann. Grausamkeit ist ein Grenzgang und eine Grenzverletzung. Sie meint eine transgressive Modalität von Handlungen – kann jedoch auch die Qualität einer Reflexion ausmachen.

## Grausamkeit und Metaphysik

Das Verhältnis von Philosophie zu Grausamkeit ist verschlungen, das Drama in Platons Höhle kündigt es an. Ich will hier nur zwei Berührungspunkte nennen: die *Konkurrenz um den Wahrheitsbegriff* und die *Konkurrenz um die effektivere Überschreitungslogik*. Der Metaphysiker versucht, der Unerträglichkeit der Grausamkeit auf beinahe homöopathische Weise zu entkommen, indem er sie durch eine methodische Anleitung zu seiner gedanklichen Überschreitung zu kontern versucht. Die Philosophie stilisiert sich mit dem Aufstieg aus der Höhle als genuine und gewaltfreie Wahrheitsproduzentin (die dafür mit dem Tod bedroht wird). Ihr Versprechen besteht darin, *Wahrheit an frei zugänglichen Nachvollzug zu koppeln*. Wahrheit ist in diesem Sinne ein sozial teilbares Gut. Doch sind für jedermann klaglos einsehbare Wahrheiten noch relevante Wahrheiten? Demgegenüber verfolgt Grausamkeit als kulturelle Technik der Erzeugung von Unerträglichkeit ein nicht-partizipatorisches, ein elitäres Wahrheitskonzept. Als

---

7 William Shakespeare: *Hamlet*. Englisch/Deutsch, Reinbek b. Hamburg 1965, S. 143.

spezielle und spezifische Wahrheit eines Individuums erscheint sie als ein exklusives Gut, das umso mehr verheimlicht werden muss, je relevanter es zu sein verspricht. Folter als Inbegriff strategisch eingesetzter Grausamkeit scheint eigens dafür ersonnen zu sein, diesem Typus ungeteilter Wahrheit in Gestalt eines unterstellten ›Geheimwissens‹ in die Sichtbarkeit zu zwingen. Es ist wohl kein Zufall, wenn just in dem historischen Moment, da Folter als gängige politische Praxis Ächtung erfährt, plötzlich eine Internalisierung des Grausamkeitsdiskurses zu verzeichnen ist. Mitte des 19. Jahrhunderts tritt in der Philosophie eine bewusste Inkorporation des Grausamen auf.

»Dabei muß man freilich die tölpelhafte Psychologie von Ehedem davon jagen, welche von der Grausamkeit nur zu lehren wusste, dass sie beim Anblicke fremden Leides entstünde: es giebt einen reichlichen, überreichlichen Genuss auch nach eigenen Leiden, [...] da wird er [der Mensch, MS] heimlich durch seine Grausamkeit gelockt und vorwärts gedrängt, jene gefährlichen Schauder der gegen sich selbst gewendeten Grausamkeit.«<sup>8</sup>

Sie findet nun – mit Friedrich Nietzsche – als ein *positiv* konnotiertes Deutungsmuster Eingang ins Innere des philosophischen Selbstverständnisses.

»Ich wage vielleicht etwas, wenn ich eine solche Wahrheit mir ent schlüpfen lasse: mögen Andre sie wieder einfangen und ihr so viel ›Milch der frommen Denkungsart‹ zu trinken geben, bis sie still und vergessen in ihrer alten Ecke liegt. – Man soll über die Grausamkeit umlernen und die Augen aufmachen. [...] Fast Alles, was wir ›höhere Cultur‹ nennen, beruht auf der Vergeistigung und Vertiefung der Grausamkeit – dies ist mein Satz. [...] Was die schmerzliche Wollust der Tragödie ausmacht, ist Grausamkeit; was im sogenannten tragischen Mitleiden, im Grund sogar in allem Erhabenen bis hinauf zu den höchsten und zartesten Schaudern der Metaphysik, angenehm wirkt, bekommt seine Süßigkeit allein von der eingemischten Ingredienz der Grausamkeit. Was die Römer in der Arena, der Christ in den Entzückungen des Kreuzes, der Spanier angesichts von Scheiterhaufen oder Stierkämpfen, der Japanese von heute, der sich zur Tragödie drängt, der Pariser Vorstadt-Arbeiter, der ein Heimweh nach blutigen Revolutionen hat, die Wagnerianerin, welche mit ausgehängtem Willen Tristan und Isolde über sich ›ergehen lässt‹, – was diese Alle geniessen und mit geheimnissvoller Brunst in sich hineinzutrinken trachten, das sind die Würztränke der grossen Circe ›Grausamkeit‹.« (Nietzsche: JGB, 165f.)

Nur ein Denken, das grausam, d.h. kompromisslos und schmerzhaft für den Denker selbst ist, gilt fortan gerade den Wahrheits- und Ewigkeitsverächtern als

---

8 Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, in: ders., *Kritische Studienausgabe* (KSA), München/New York 1999, Bd. 5, S. 166f. Fortan zit. als JGB nach den Seiten der o.g. Ausgabe.

wahrheitsfähig. Eine Theorie muss demnach ›unerbittlich‹ sein, sonst wendet sie sich gegen ihren Urheber, »wenn dieser nicht zu sich selbst grausam ist.«<sup>9</sup>

## Film und Grausamkeit

Bleibt zuletzt die Affinität des Piktoralen zum Grausamen zu erklären. Auch der Film hat teil an einer Bildtradition, die grausame Szenen als mediale Herausforderung begreift, weil sie den Betrachter vor dem Bild aus seiner Kontemplation reißt, wenn sich die Leidenden mit ihren verrenkten Gliedern und irren Augen förmlich aus der Leinwand herauszuwinden beginnen. Solche Bilder wollen die mediale Distanz einreißen und berühren, nicht gefallen. Sie verfolgen eine klare mediale Strategie, die der *Sprengung des Bildraums*. Dabei bleiben sie natürlich immer dem Medium des Bildes verhaftet. Filmphilosophie interessiert sich für genau diese *immanente* Überschreitungslogik, fragt etwa nach der Interaktion von Sichtbarem und Hörbarem. Sie macht in gutem Sinn Wirkungsforschung, wenn sie die gespaltene Resonanz beim Publikum nicht erstaunt. Denn dieses weiß natürlich um die Sicherheit des eigenen Standpunktes und um die Künstlichkeit der Inszenierung. Gegen den echten Einbruch des ›Unerträglichen‹ glauben wir uns durch die Konventionen des Erzählkinos geschützt, welche die ›Konsumierbarkeit‹, d.h. die Distanzierbarkeit und Virtualisierbarkeit der Gewaltdarstellung garantiert. Soweit zumindest die Theorie.

Beide, Film wie Philosophie, halten offenbar intelligente und *effiziente Virtualisierungs- und Immunisierungsverfahren* bereit, um das zu domestizieren und zu transformieren, was sich nicht manipulieren lässt, weil es selbst hochgradig manipulativ ist, nämlich das Unerträgliche, das den Gang des Geschehens und die Alltäglichkeit unseres Lebens in unregelmäßigen Abständen mit seinen Streifschüssen und Querschlägen bedenkt.

## Die ›Grausamkeit des Realen‹ bei Clément Rosset

Clément Rosset verfolgt in *Le Principe de Cruauté, Das Prinzip Grausamkeit* noch eine weiter reichende Idee. Er verschaltet Unerträglichkeit und Grausamkeit mit einem dritten Konzept, dem der Wirklichkeit. Weder die real-existierende Komplexität noch die intellektuelle Undurchdringlichkeit des Wirklichen seien der Grund für die philosophische Ausweichbewegung. Vielmehr sei es das sichere, kaum zu verdrängende Gespür für deren Unausweichlichkeit, für die »›Grausamkeit‹ des Realen« selbst. Rosset führt seine Idee wie folgt aus:

---

9 Ernesto Sábato, *Abaddón el exterminador* (1974), Wiesbaden 1980; Lizenzausgabe auch Ullstein 1988, zit. hier nach Clément Rosset: *Das Prinzip Grausamkeit*, Berlin 1994, S. 7.

»Unter ›Grausamkeit‹ des Realen verstehe ich [...] zunächst die zuinnerst schmerzvolle und tragische Natur der Wirklichkeit. [...]. Ich verstehe unter Grausamkeit des Realen aber auch die einzigartige und infolgedessen unabänderliche und unwiderrufliche Eigenart der Wirklichkeit, – eine Eigenart, die es unmöglich macht, sie von sich fernzuhalten und ihre Härte durch die Einbeziehung irgendeiner ihr äußerlichen Instanz abzuschwächen. [...] So wie ein unmittelbar zu vollstreckendes Todesurteil dem Verurteilten nicht die notwendige Frist einräumt, um ein Gnadengesuch vorzulegen, so entbehrt auch die Wirklichkeit, die immer etwas Überrumpelndes an sich hat, jede Einspruchsmöglichkeit. [...] [D]as Reale ist in doppelter Hinsicht grausam; weil es einerseits grausam ist; andererseits real [...]. *Dura lex sed lex: realitas crudelis sed realitas*. Die Härte einer Sache hindert sie nicht daran zu sein, zumal sie völlig indifferent denen gegenüber ist, die sie quält und gegebenenfalls vernichten kann.«<sup>10</sup>

In diesem Sinne exekutieren sich Grausamkeit und Wirklichkeit wechselseitig in ihrer Distanzlosigkeit und in ihrem Vollzugscharakter, da ›Verurteilung‹ und ›Vollstreckung‹ ohne Zeitaufschub in eins fallen. Das *Bewusstsein* über diesen Sachverhalt taucht nun weniger die Menschen, als vielmehr ›die Wirklichkeit‹ in doppelter Hinsicht in ein ›grausames‹ Licht: weil das, was geschieht, sobald es eingetreten ist, unausweichlich, unkorrigierbar, unaufschiebbar ist; und weil wir zudem darum *wissen*, dass es wahr, d.h. wirklich *wirklich* ist. Angetreten seit Aristoteles, das »Seiende als Seiendes« gemäß seiner »ersten Ursachen«<sup>11</sup> zu begreifen, steht hier die Metaphysik vor dem Albtraum ihrer Ambitionen: Wer so fragt, versucht lediglich, auf intelligente Weise dem Allerschrecklichsten auszuweichen. Schelling scheint Rossets Verdacht zu bestätigen, wenn er urteilt: »Der Abscheu gegen alles Reale, der das Geistige durch jede Berührung mit demselben zu verunreinigen meint, muß natürlich auch für den Ursprung des Bösen blind machen.«<sup>12</sup> In seiner Freiheits-Schrift erklärt Schelling das 1809 so:

»Gottes Wille ist, alles zu universalisieren, zur Einheit mit dem Licht zu erheben oder darin zu erhalten; der Wille des Grundes aber, alles zu partikularisieren oder kreatürlich zu machen. Er will die Ungleichheit aller, damit die Gleichheit sich und ihm selbst empfindlich werde. [...] Die Angst des Lebens selbst treibt den Menschen aus dem Zentrum, in das er erschaffen worden; denn dieses als das lauterste Wesen alles Willens ist für jeden besondern Willen verzehrendes Feuer [...]. So ist denn der Anfang der Sünde, dass der Mensch aus dem eigentlichen Sein in das Nichtsein [...] übertritt, um selbst schaffender Grund zu werden, und mit der Macht des Zentrums, das er in sich hat, über alle Dinge zu herrschen. [...] Hieraus entsteht der Hunger der Selbstsucht, die [...] immer dürftiger, ärmer, aber eben darum begieriger, hungriger, giftiger wird. Es ist im Bösen der sich selbst aufzehrende und immer vernichtende Widerspruch, dass es

10 Rosset: *Das Prinzip Grausamkeit*, S. 21f. und S. 40.

11 Aristoteles: *Metaphysik*, Hamburg 1989, hier Buch IV (Γ), 1003a, S. 123.

12 Friedrich .Wilhelm Joseph Schelling: *Über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände* (1809), Frankfurt/Main 1995, S. 29.

kreatürlich zu werden strebt, eben indem es das Band der Kreatürlichkeit vernichtet und aus Übermut, alles zu sein, ins Nichtsein fällt. Übrigens erfüllt die offenbare Sünde nicht wie bloße Schwäche und Unvermögen mit Bedauern, sondern mit Schrecken und Horror, ein Gefühl, das nur daher erklärbar ist, dass sie das Wort zu brechen, den Grund der Schöpfung anzutasten und das Mysterium zu profanieren strebt. Allein auch dieses sollte offenbar werden, nur im Gegensatz der Sünde offenbart sich jenes innerste Band der Abhängigkeit der Dinge und das Wesen Gottes, das gleichsam *vor* aller Existenz (noch nicht durch sie gemildert), und darum schrecklich ist.«<sup>13</sup>

## Michael Hanekes Film *Funny Games*

*Funny Games* (Österreich, 1997) von Michael Haneke zeigt die Verwundbarkeit in einer solchen Situation. Die Familie in ihrem Sommerhaus hat keine Chance, *weil es ihr an Vorstellungsvermögen mangelt*. Weil sie sich zulange *nicht* als Opfer sehen kann und will. Und weil sie in den höflichen Nachbarjungen bis zuletzt kein Täterprofil erkennen kann, zumal diese sich durch einen Exzess an Erklärungen eben darüber lustig machen.

Die Verweigerung einer Erklärung durch einen Exzess von Erklärungen ist ihrerseits – auf redundante Weise grausam; d.h. schmerzhaft ohne erkennbaren Grund, und daher auch ein wenig *unwahrscheinlich*. Georg (Ulrich Mühe) versucht, betont gelassen zu reagieren. Er lächelt sogar (beinahe väterlich). Weil er schlicht nicht glaubt, was ihm die beiden Clowns ankündigen. Ich schreibe ›Clowns‹, um die Figuren weniger real erscheinen zu lassen. Georg, der Vater, sagt, er habe verstanden. Was verstanden? Mit einem Grausamen kann man nicht verhandeln, er ist wie die Bank, die immer gewinnt. Warum? Er durchbricht die Logik des Tauscherts. Das Problem besteht nun darin, dass wir uns damit am Nullpunkt der Einflussnahme befinden. Jemand, der Sinnlosigkeit sucht, sie offenbar selbst wählt und erträgt, indem er sie andere auf unerträgliche Weise spüren lässt, ist nicht köderbar durch wohlmeinende Angebote. Wir werden zu Geiseln eines Ohnmachtgefühls, das durch die erkennbare Grundlosigkeit der ausgeübten Grausamkeit ständig neue Nahrung erhält. Erst diese Sinnlosigkeit macht das Leiden (d.h. das Nicht-Handeln-Können) unerträglich, d.h. nicht transzendierbar und auch nicht virtualisierbar.

Haneke hat Kunstfiguren geschaffen, Clowns ohne Psyche. Der eine ist der ernste, sehr höfliche, nie lachende Weißclown, der andere der Idiot, der Tollpatsch, der immer hungrige Dicke ohne Sinn fürs Timing. Beide wirken wie Emanationen von Rossets Theorie; sie sind das Unerträgliche, das sich nicht abschütteln lässt und seinen Tribut verlangt. (Aus diesem Grund hat sich Ulrich Mühe wohl auch gewünscht, dass ausgerechnet dieser Film nach seinem Tod im Sommer 2007 in der Berliner Schaubühne gezeigt wird.)

---

13 Ebd., S. 74; 81.

Höflichkeit verschleiert den Einbruch des Grauens in das helle Sommerhaus. So merkt man eine Weile nicht, dass die vielen kleinen Überschreitungen eine grausige Konsequenz haben. Anna (Susanne Lothar) ist nicht naiv. Sie scheint etwas zu ahnen, sie versucht mehrfach, ihren Standpunkt zu wechseln, sie vermeidet körperlich die Provokation, formuliert aber mitunter beißend scharf. Schon sehr früh sagt sie den Satz: »Ich weiß nicht, welches Spiel sie da spielen. Ich gedenke nicht, es mitzuspielen. Bitte gehen Sie jetzt.« Alle Versuche, sie wieder ins Gespräch zu verwickeln, blockt sie mit ihrem Gesicht ab. Auch sie rechtfertigt sich nicht. Sie sagt, genug ist genug. Doch weil sie sich nicht rechtfertigt, versteht ihr Mann nicht, warum sie so wütend ist. Damit nimmt alles seinen Lauf. Es beginnt mit einer Provokation, gefolgt von einer Zurechtweisung, auf die eine unverhältnismäßige Überschreitung folgt.

Denken Sie, die drei haben jetzt noch eine Chance? Wenn nein, warum nicht? Haneke lässt Peter & Paul, Beavis & Butthead »die Komödie« spielen; während die Familie »die Tragödie« gibt. Beiden Spielgruppen gibt Haneke maximale Intelligenz mit; jedoch nicht die Fähigkeit und die Möglichkeit, die eigene Ebene zu verlassen. Diese Aufteilung ist ein einfacher, feiner Schachzug. Aus ihm ergibt sich alles Weitere wie von selbst.

## **Kunstgriffe und Virtualisierungsstrategien**

Wie die ZEIT 1997 treffend schrieb, macht uns ein Film wie dieser alle zu Geiseln. Wir wollen gehen, aber wir bleiben sitzen. Wir sind gebannt, aber von was genau? Ist es der Unglaube, dass Kino so gemein und grausam sein kann? Denn der Regisseur spielt offenbar mit den Zuschauern nach demselben Muster, wie die beiden Clowns mit der Familie: Zuckerbrot und Peitsche. Selbst die zur Schau gestellte Intimität mit dem Zuschauer hat nichts mehr mit Brechts Verfremdungseffekt zu tun, wenn Peter (Arno Frisch) in die Kamera fragt: »Sie sind doch auch für die.« Als die Opfer im Bild schon drohen, apathisch zu werden, wird das Prinzip der erzwungenen Interaktion einfach auf den Zuschauer ausgeweitet.

Grausamkeit entfaltet ihre Macht erst durch gezielte ›Interaktion‹ mit dem Opfer. Sie spielt mit der Hoffnung des Opfers, ahnt die nächste Ausflucht, kennt das Begehren des anderen genau und weckt es nur, um es neuerlich zu enttäuschen. Grausamkeit zielt auf das Eingeständnis der Unvermeidbarkeit, auf die Unmöglichkeit, *nicht* zu leiden, wenn die Leidenschaften des Menschen selbst berührt werden. Das eigene, kaum kontrollierbare Begehren wird dann zur Falle, die im Leidenden zuschnappt. Das eigene Begehren so brutal vor Augen geführt zu bekommen, macht einen großen Teil der Demoralisierung aus, die einen Menschen immer tiefer in seine Opferlogik hineintreibt. Er habe die Gewaltdarstellung in den Medien im Medium des Films kritisieren wollen, sagt Michael Haneke, der Regisseur (in dem der DVD beigegebenen Interview). Doch was er

zeigt, ist gerade die Abwesenheit von im Bild gezeigter Gewaltanwendung. (Das ›härteste Bild‹ ist das Kunstblut, das dekorativ über den laufenden Fernseher läuft, während in ihm gerade die Formel-1-Motoren aufheulen.) Haneke zeigt den anderen Filmemachern, dass, wenn sie wirklich Unerträglichkeit erzeugen wollen, es dazu etwas anderem bedarf: ein Quäntchen sichtbare Normalität; eine gescheiterte Flucht, ja, sogar das temporäre Verschwinden der Geiselnahme. Den Rest besorgt die Imagination, solange ein Rest von Hoffnung die Interaktion mit Opfern wie Zuschauern lebendig hält. Grausamkeit ist intelligent, sie kann es sich leisten zurückzutreten. Ab einem bestimmten Punkt der Einflussnahme lässt sie das Opfer sich selbst zerstören; es genügt die Unvorhersehbarkeit der vom Täter getroffenen Entscheidungen, schon meint das Opfer, es sei persönlich gemeint. Der manipulative, perverse Mechanismus der Grausamkeit wird bei Haneke auf verschiedenen Ebenen kenntlich:

- als Logik der Demütigung und der Demoralisierung;
- als Zwang zur Interaktion des Opfers durch ein Ausnutzen seiner Begehrenslogik, insbesondere der Hoffnung, durch ein Ertragen des Unerträglichen, Zeit zu schinden, um so auf Hilfe von Außen zu hoffen (Hoffnung, durch Kollaboration zu überleben);
- durch das subtile Induzieren von Mittäterschaft des Opfers (»Sie hätten Ihrer Frau glauben sollen!«).

Ziel scheint zuletzt die Anerkennung einer perfiden Täterlogik, welche die eigene Machtposition verschleiern durch das Insinuieren von etwas, das höher ist als alle Gewalt.

In der wohl berühmtesten Szene des Films erschießt Anna einen der Clowns mit dem Jagdgewehr. *Sagen Sie jetzt nicht, das hätten Sie vergessen.* Das ist die Szene, in der im Kino immer geklatscht und gelacht wird. Aber schon eine Minute später erstickt einem das Lachen im Halse. Denn der andere Clown sucht die Remote Control und als er sie gefunden hat, spult er – vor den Augen der entsetzten ZuschauerInnen – den Film mit sich selbst darin einfach wieder zurück. Das ist ziemlich frech. Denn wie Nam June Paik, vor seinen Videorecordern sitzend, einmal sagte: »There is no rewind button on the betamix of life.« Die Frage ist, warum greift dieser Trick, warum führt er nicht zu einem befreienden Lachen, sondern zu gellendem Entsetzen?

Warum schafft der Kunstgriff keine emotionale Entlastung und keine Distanzierung? Liegt es daran, dass er eine einseitige Machtdemonstration ist? Was sich unter anderem daran zeigt, dass die Protagonistin Anna aus ihm kein Kapital schlagen kann? Sie sieht zwar entsetzt auf die Fernbedienung, aber nach der erfolgten Rückspulaktion fällt ihr nichts Besseres ein, als das ins Wasser gefallene Handy zu fönen. Warum? Weil sie nicht eingreif- und zugriffsberechtigt ist, genau wie der Zuschauer in seiner Sitzbank?

## Der Grausame als ›Metaphysiker der Tat‹ und ›Meister des Medialen‹

Der Kunstgriff des Regisseurs – der sichtbare Griff zur Fernbedienung – zerstört die letzte Hoffnung des Zuschauers, die Position der Ohnmächtigen wieder verlassen zu können. Die Szene drückt die Unumschränktheit der ausgeübten Macht aus. Denn gleichzeitig bricht das abrupte Zurückspulen die Illusion, in einem Film zu sein. Die Wirklichkeit, hofft man, ist harmloser als dieser Film.

Der Grausame entpuppt sich unterdessen nicht nur als ein ›Metaphysiker der Tat‹, sondern auch als ›Meister des Medialen‹. Die schönfärbende Rede ist nur die allzu realistische Form der Manipulation, die dem Grausamen eigen ist. Diese einfachste und trivialste Form der *Virtualisierung* wird strategisch eingesetzt, um die *Allgegenwärtigkeit und Geistesgegenwart des Grausamen*, seine ›Beugung des Wirklichen‹ nach seinen Vorstellungen vollendet auszuspielen.

In der Transparenz seiner Mittel und der Opazität der damit verfolgten Ziele liegt Hanekes Kraft. Er kann sie sich leisten, weil das Gift der Grausamkeit, zu lange nicht zu merken, dass und wie man manipuliert wird, erst sehr spät das Bewusstsein des Zuschauers erreicht. Dann allerdings ist die Künstlichkeit von Hanekes Mitteln ebenso offensichtlich wie die übertrieben verrenkten Gliedmaße in der Malerei. Das Verblüffende ist, dass dies die Immersion in das Geschehen nicht bricht, sondern den Realitätseindruck ins Beklemmende steigert. Es verhält sich also ganz anders, als zunächst mit Clément Rosset gedacht. Virtualisieren heißt, Eindimensionales in Vieldimensionales, Eindeutiges in Uneindeutiges, Entschiedenenes in Anders-Mögliches aufzulösen. Virtualisierung ist das Prinzip Hoffnung – das Prinzip Grausamkeit ist sein Anderes. Es sagt dir, was immer du tust, was auch immer du hoffst, am Ende bist du nicht nur erledigt, sondern du wirst auch noch akzeptieren, dass du nie den Hauch einer Chance hattest.

Die schwer erträgliche Grausamkeit, die der Film *Funny Games* beim ersten, unvorhergesehen Sehen entfaltet, entsteht also interessanterweise gerade durch sehr einfache und basale Virtualisierungstechniken,<sup>14</sup> welche die ›grausame‹ Realität intensivieren, durch eine einfach-alltägliche verbale, eine gestische, eine theatralische und eine filmspezifische:

- da ist die höfliche, ›ölig-weiche‹, verharmlosende, ja ekelhaft intime Rede der beiden Eindringlinge ins Sommerhaus der Familie Schober, die im Kontrast zur ›unerwarteten Härte‹ ihres (nie gesehenen) Tuns steht;
- da ist das Zuzwinkern der ›Clowns‹ in die Kamera, später
- das direkte Adressieren des Filmzuschauers, als sei der Teil des Komplotts;

---

14 Wolfgang Sofsky versucht, aus diesem Zug einen systematischen Punkt zu machen: »Grausamkeit fordert geradezu die Innovation, die kreative Abwechslung, um die drohende Langeweile zu vertreiben.« Wolfgang Sofsky: *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt/Main 1996, S. 54.

- der schon erwähnte Griff zur Fernbedienung, der beim zweiten Betrachten wie romantische Ironie wirkt.

Das alles zusammengenommen ist schon dreist. Dennoch lacht keiner der ZuschauerInnen. Noch einmal, genau wie in Platons Höhle: Warum *glauben* wir der Tragödie, nicht der Komödie?

## **Pädagogik des Exzesses**

Als medial geschulte, analytische BetrachterInnen haben wir keinen Grund, der Tragödie den Vorzug zu geben. Mit Skepsis sehen wir auf die Logik des Exzesses selbst, welche die vergleichsweise moderaten philosophischen und piktoralen Überschreitungslogiken an Schlagkraft weit übertrifft. Haneke hat *einen kalkuliert exzessiven* Film erdacht, aber warum trifft er uns emotional? Vielleicht gibt uns genau dieses Moment des Exzessiven – das in allen bildlichen und filmischen Darstellungen von Grausamkeit so augenfällig wird – auch den entscheidenden Wink, um zu verstehen, was hier mit uns gespielt wird. Gerade weil der Exzess aus Intimität und Gewalt selbst so fragwürdig und dennoch bei Haneke so fraglos *wirklich* ist, lädt er ein zur Suche nach einer übergeordneten Legitimation für das Geschehen; wird zur fatalen Initialzündung für die Unterstellung eines ›höheren‹ Sinns für das gleichzeitig als zutiefst sinnlos empfundene Leiden. Grausamkeit etabliert so ein rundum abgedichtetes, ›epistemologisch‹ zu nennendes Zwangsverhältnis, aus dem alle Fluchtwege abgeschnitten sind. In offener Konkurrenz zur Philosophie bildet sie einen eigenen Wahrheitsdiskurs aus. Indem sie den Überlebenswillen und damit den Kern der *humanitas* angreift, radikalisiert sie die Sinnfrage der menschlichen Existenz.

## **Warum sind Menschen grausam?**

»Absolute Gewalt bedarf keiner Rechtfertigung. Sie wäre nicht absolut, wenn sie an Gründe gebunden wäre.«<sup>15</sup>

Haneke scheint die Antwort auf diese Frage zurückzuweisen. Angezogen und abgestoßen, so gibt er zu bedenken, habe ihn der Satz von kriminellen Jugendlichen aus gutem Hause: ›Ich tue das, was ich tue, weil ich es (tun) kann!‹ Klassisch ist dieser Satz, denn er führt zum Sophisten Protagoras zurück. Merkwürdig, dass sein Satz von Menschen als dem Maß aller Dinge so gerne als Relativismus missverstanden wurde. Denn sein Nachsatz ist ja viel ungeheurer: »der Seienden, dass sie sind und der Nichtseienden, dass sie nicht sind.«

---

15 Sofsky: *Traktat über die Gewalt*, S. 53.

Gibt es sie also doch, eine implizite Legitimation auf der Seite der grausam Handelnden? Und ist sie überhaupt von Interesse, wenn die Spaltung zwischen Täter und Opfer im Fall der Grausamkeit selbst eine künstliche ist?

Schellings Antwort, dies hänge mit dem Wesen der menschlichen Freiheit zusammen, und auch die Antwort Nietzsches, Grausamkeit speise sich aus dem schieren Spieltrieb, der kreatürlichen Lust an der Überschreitung, überzeugen mich nicht. Ich denke, die Antwort muss sich treffen mit dem Moment des Exzessiven selbst, dem Moment des Überschusses, das die visuellen und auditiven Inszenierungen der Philosophie voraushaben.<sup>16</sup> Die Antwort sollte uns zurückführen in Platons Höhle. Sie sollte die intime Kohabitation mit den sprechenden Bildern – die kommen und gehen, ohne sich zu erklären – zurück binden an eine Pädagogik, die, mal sanft, mal hart, nie vorhersehbar ist. Grausamkeit könnte *en passant* ein einsames und überschüssiges Fragment unserer menschlichen Natur ins Sichtbare zwingen, das wir gerne verborgen wissen möchten. Dass wir zum Exzess neigen, aus dem einfachen Grund, *weil wir selbst mit einem Übermaß an Empfindsamkeit begabt sind; dass wir unter mangelnder Resonanz für diese Sensibilität leiden*; und genau aus diesem Grund auch andere leiden machen und quälen mit unserem Wissen. Denn die grausame Interaktion *erzwingt* das, was uns so schmerzlich fehlt, *emotionale Resonanz*. Ein Theater der Grausamkeit wäre eben, unserer einzigartigen, durch keine Transzendenz gedeckten oder aufgehobenen Empfindsamkeit eine Bühne zu bereiten. Auf ihr ließe sich dann die menschliche Begehrenslogik in ihren Ausflüchten und Verrenkungen aufführen. Und damit ihre Exzesse erträglicher würden, wären, als Teil derselben Szene, wir noch einmal davor als Betrachter dieser Überschreitungslogik gesetzt, zur Befriedigung unseres eigenen, sezierenden Blicks. Wenn Sie mich fragen, welches Stück allabendlich gegeben wird, würde ich vermuten, dass König Midas dem Satyrn und Silen nachjagt, um mit Nietzsche zu erfahren, »was für den Menschen das Allerbeste und Allervorzüglichste sei«.

»Der Dämon schweigt, starr und unbeweglich, bevor er sagt: ›Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsahl, was *zwingst* du mich zu sagen, was nicht zu hören für dich das ersprießlichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben.« (GT, S. 35) [Herv. M.S.]

---

16 De Sade lässt seinen Domancé sogar behaupten, weibliche Grausamkeit sei die »Frucht einer außerordentlichen Sensibilität der Organe, die nur äußert feinfühlenden Wesen bekannt, und die Exzesse, zu denen sie sie führt, sind nichts anderes als die Verfeinerungen ihrer Zartsinnigkeit, diese wegen ihrer übermäßigen Feinheit zu rasch abgestumpfte Zartsinnigkeit bringt, um sich wieder anzuregen, alle Hilfsmittel der Grausamkeit zur Anwendung.« De Sade: *Die Philosophie im Boudoir*, Gifkendorf 1995, S. 127.

Das könnte stimmen, aber es ist nicht wahr. Vielleicht rächt sich der Gefährte des Dionysos für die erlittene Grausamkeit nur durch eine frei erfundene Erklärung, die uns in unerwarteter Härte trifft? Man nennt es auch – Philosophie.

## Literatur

- Aristoteles: *Metaphysik*. Griechisch/Deutsch. Erster Halbband: Bücher I (A) – VI (E). Neubearbeitung der Übersetzung von Herrmann Bonitz, mit einer Einleitung und einem Kommentar hg. v. Horst Seidl, Hamburg: Meiner 1989.
- Kant, Immanuel: »Erklärung in Beziehung auf Fichtes Wissenschaftslehre«, in: *Allgemeine Literatur Zeitung* (Jena), Intelligenzblatt Nr. 109 (28. August 1799), S. 876-878.
- Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse* (1886), 7. Hauptstück, Nr. 229, in: ders., *Kritische Schriftenausgabe* (KSA), Bd. 5, hg. von Giorgio Colli andazzino Montinari, New York/Berlin/München: de Gruyter/dtv 1999.
- ders.: *Die Geburt der Tragödie* [GT] (1872), in: ders., KSA Bd. 1, 1999.
- Platon: *Politeia*, in der Übersetzung aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, Hamburg: Rowohlt 1961.
- Sade, Donatien Alphonse François Marquis de: *Die Philosophie im Boudoir* | *La Philosophie dans le boudoir* (um 1790), aus dem Französischen übers. von Rolf Busch, Gifkendorf: Merlin 1995.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände* (1809), hg. von Walter Schulz, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994.
- Rosset, Clément: *Das Prinzip Grausamkeit* (1988), übers. von Peter Geble, Berlin: Merve 1994.
- Serres, Michel: *Die fünf Sinne* (1985), übers. aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998.
- Sofsky, Wolfgang: *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt/Main: Fischer 1996.