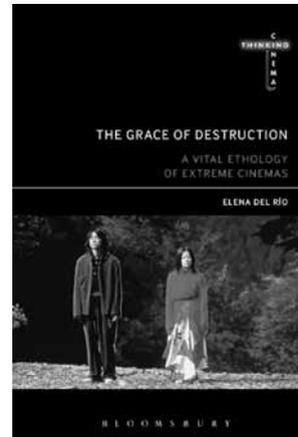
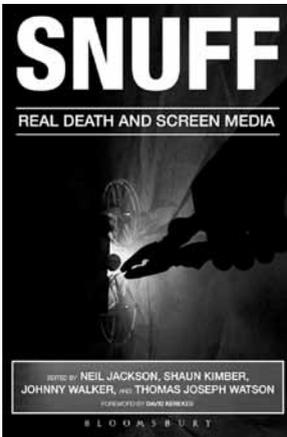


men ausgewählter und untersuchter Werke Schefflers und einiger weniger Vergleichswerke C. D. Asams schließt die umfassende Arbeit ab, die als exemplarische Monografie einen dienlichen Beitrag zur Erfassung und Erforschung süddeutschen Barocks bietet, wenn auch die Vorreiterfunktion des Lehrers Cosmas Damian Asam nicht gemindert werden konnte. Dafür wurde zu sehr auf die motivischen Übernahmen Bezug genommen. Wie oben erwähnt, wäre eine Abgrenzung wohl eher über formale Besonderheiten im Œuvre Schefflers möglich gewesen.

BARBARA MUHR  
Regensburg

## Ethologien der Drastik.

### Drei aktuelle filmwissenschaftliche Publikationen



Neil Jackson, Shaun Kimber, Johnny Walker und Thomas Joseph Watson (Hrsg.); **Snuff. Real Death and Screen Media**; New York u. a.: Bloomsbury 2016; 322 S., 65 s/w-Abb.; ISBN 978-1-62892-112-0; £ 25

Benjamin Moldenhauer; **Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm**; Berlin: Bertz + Fischer 2016; 357 S., 203 Fotos, davon 25 farb.; ISBN 978-3-86505-326-8; € 25

Elena del Río; **The Grace of Destruction. A Vital Ethology of Extreme Cinemas**; New York u. a.: Bloomsbury 2016; 270 S.; ISBN: 978-1-5013-0302-9; \$ 120

In *Das intensive Leben. Eine moderne Obsession* (Berlin: Suhrkamp 2017) nennt Tristan Garcia die manische Suche nach Intensität eine zeitgemäße Variante des Warenfetischs des frühen 20. Jahrhunderts. Intensität soll dem Leben Sinn und Vollständigkeit verleihen, einen Ausweg aus der inneren Leere bieten. Diese Intensität kann in

Sexualität und Drogen, in Extremsport, immersiver Technik, postmodernen Körpertechniken oder ritualisierter Gewalt gesucht werden. In ihrem medialen Ausdruck erscheint die Intensität mitunter als Drastik. Intensität berührt und überschreitet gesellschaftlich normierte Grenzen und verspricht das Erleben des Ungekannten, des ‚Anderen‘. Speziell in der Drastik verschwimmen die Grenzen von Schönheit und Grauen, von Ethik und Verworfenheit. Das ‚Anderer‘ wird in einem immoralischen Sinne verführerisch und begehrenswert.

Aus genau diesem Grund erscheint die Intensität der Drastik der kulturwissenschaftlichen Analyse suspekt, denn sie fordert geradezu die Begegnung mit dem Abjekten, dem Verdrängten und Verleugneten. Sich der Grenzüberschreitung als Rezipient auszusetzen, enthält einen Moment des Irrationalen – oder des ‚Transintellektuellen‘. Es fordert mitunter das Erleben des ‚Unfassbaren‘, die Beschreibung des ‚sich Entziehenden‘, die Reflexion des ‚Transzendentalen‘. Eine Analyse der Drastik verlangt zumindest nach der Bereitschaft, sich diesen Bereichen sehenden Auges auszusetzen. Das zu leisten erfordert Mut, es zu reflektieren die Originalität, neue Begriffe zu suchen. Beides wird gerade in der deutschsprachigen Akademie mit äußerstem Misstrauen quittiert und durch Marginalisierung bestraft. Folglich sind wissenschaftliche Publikation über Intensität und Drastik selten, denn sie kommen entweder aus dem Ausland oder müssen eine Menge ‚Sicherheitsvorkehrungen‘ mitdenken, um Akzeptanz zu finden – etwa in einer bestimmten intellektuellen Agenda verfasst sein (z. B. die ‚porn studies‘ der Queer Theory) oder zumindest einer konventionellen ideologischen Perspektive entsprechen (z. B. das Material einer ‚neomarxistisch motivierten Ideologiekritik‘ unterziehen, um akademisch glaubwürdig zu sein). Einen seltenen Versuch hat Dietmar Dath folglich in Romanform unternommen: *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit* (Berlin: Suhrkamp 2005). Letztlich sind deutschsprachige Publikationen zum Thema (etwa zur Pornografie) entweder vorhersehbar oder auf selbst einschränkende Weise konsensuell. Dabei entzieht sich die Ästhetik des Drastischen diesen normierten Kategorien und verlangt nach einem neuen Blick, einem möglicherweise auch ‚kalten Blick‘, unbelastet von konventionalisierten Prämissen, idealistischen Werten oder Zugeständnissen an das akademische System.

In den letzten Monaten sind einige Publikationen zu Teilbereichen der Drastik erschienen, die ich in der folgenden Sammelrezension einer kritischen Betrachtung unterziehen möchte, eine davon deutschsprachig, zwei englischsprachig, zwei davon filmwissenschaftlich, eine eher medienphilosophisch. Alle suchen sich einen anderen Teilbereich der drastischen Filmästhetik: die Bildsprache des modernen Horrorkinos, die filmische Dokumentation des realen gewaltsamen Todes im Snuff-Film sowie die Provokationen der zeitgenössischen Autorenkinos.

Der deutschen Filmwissenschaft entstammt Benjamin Moldenhauers Buch *Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm*, das auf seiner Dissertation an der Universität Bremen basiert. Er reflektiert ausgehend von Klassikern des modernen Horrorfilms nach 1968 dieses oft als trivial kritisierte Genre als eine Art negative Welterfahrung, die in der Drastik der *mise en scène* das Urvertrauen in



Still aus *DAS WEISSE BAND*  
(2009)

Harmonie und Vitalität nachdrücklich erschüttert. An Filmen von Wes Craven, George A. Romero und Tobe Hooper zeigt er, wie die Inszenierung extremer Gewaltbilder einem ästhetischen Welterfahrungsmodell *ex negativo* zuarbeitet. Nach einer Genregeschichte, die vor allem der Definition von Modernität dient (55ff.) und einem freudianischen Exkurs (94ff.) untersucht er die drastischen Filmbilder als „Affektmaschine“ (117) und „Erfahrungsaggregat“ (148ff.). Von besonderem Interesse ist dann seine konkrete filmische Annäherung an ausgewählte Beispiele, die unterschiedliche Aspekte filmischer Extremerfahrungen vermitteln. So analysiert er mit geschultem Blick den „sinnlosen Exzess“ (214) in *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (1974, Tobe Hooper), die Ambivalenzmodelle sexueller Gewalt in *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* (1972, Wes Craven), die Verstörungsstrategien von *THE HILLS HAVE EYES* (2006, Alexandre Aja) und die „Lust an der Devianz“ (299) in *THE DEVIL’S REJECTS* (2005, Rob Zombie). Der Autor will zeigen, was die anhaltende Faszination eines der konstantesten Genres der Filmgeschichte ausmacht, indem er dessen extremste Vertreter einer intensiven Betrachtung unterzieht. Diese „Terrorfilme“ (Stiglegger 2010) vermitteln ein Bild der „Welt als Schlachthaus“ (331ff.) und entsprechen in der Entwicklung vom Unheimlichen hin zum Drastischen einer Wahrnehmungsentwicklung der Moderne selbst. Diese Perspektive, in der ich den zuvor geforderten ‚kalten Blick‘ umgesetzt sehe, bietet zweifellos neue Ansätze für eine Analyse von medialer Gewalt angesichts von IS-Terrorvideos und Internet-Todesclips. Das umfangreiche Buch ist klar gedacht und formuliert, schonungslos in der Benennung und Betrachtung seiner Phänomene, nutzt seine Illustrationen sinnvoll und produktiv und zeigt, wie Genreanalyse auch als Kulturanalyse taugt.

Ein britisches Autorenkollektiv hat sich in dem Band *Snuff. Real Death and Screen Media* der ebenso schonungslosen Definition und Untersuchung eines der bis heute berüchtigtsten Mythen der Filmgeschichte gewidmet: dem Snuff-Film. Der onomatopoesische Begriff (von *to snuff* = aushauchen) leitet sich von einem Spielfilm des

Ehepaars Findlay aus dem Jahr 1976 her, der in der Werbung zeitweise von dem Ruch zehrte, die hier gezeigte Gewalt könnte real sein. Tatsächlich kombinierte der Film zwei mediale Mythen: Er bezog sich auf den ‚Love and Terror Cult‘ der Manson Family, die angeblich bereits ihre Verbrechen mitgefilmt haben soll, sowie auf das Gerücht, in Südamerika würden reale Morde zum Zwecke der pornografischen Unterhaltung inszeniert. Beide Phänomene wurden später als ‚Snuff‘ bezeichnet und bis ins Starkino Hollywoods hinein immer neu zitiert und beschworen, etwa in Paul Schraders *HARDCORE* (1978), Joel Schumachers *8 MM* (1999) oder Johnny Depps Regiedebüt *THE BRAVE* (1997).

Die Idee, den Körper selbst zur frei verfügbaren und verschwendbaren Ware zu erklären, erscheint durchaus verführerisch in einem antikapitalistischen Ideenkonstrukt. Allerdings wurde immer wieder festgestellt – und der neue Band macht hier keine Ausnahme –, dass ungeachtet der im Kontext von Krieg, Terrorismus und Serienmord nachweisbaren Aufzeichnungen von realen Morden eine groß angelegte Industrie von Snuff-Pornografie eine populäre Fantasie bleibt. Eine Ausnahme ist möglicherweise die virale Verbreitung von ‚geleakten‘ Videos dieser Art, die in Online-Communities regelmäßig Auftauchen, etwa der russische Clip *THREE MEN, ONE HAMMER* oder die Exekution von Daniel Pearl oder des syrischen Kampfpiloten durch islamistische Terroreinheiten. Die einzelnen Beiträge des Bandes stehen in einer filmhistorischen und filmwissenschaftlichen Tradition mit kulturwissenschaftlichem Impetus.

Der Band *Snuff* fällt im Sinne des einleitenden Absatzes durch eine methodisch-analytische Schonungslosigkeit auf, die auch vor Beschreibungen und Analyse extremer, mitunter zweifellos realer Gewaltakte nicht zurückscheut. Auf diese Weise werden die unterschiedlichen Aspekte des Themas gleichberechtigt beleuchtet, ohne direkt nach ideologiekritischen Sicherungsmechanismen zu verlangen. Es handelt sich um die bislang umfassendste Reflexion des Mythos Snuff-Film seit dem eher journalistischen Band *Killing for Culture* von David Kerekes und David Slater (1994). Das Buch ordnet seine Beiträge in zwei Teile: *The Changing Meanings of Snuff* und *‚Snuff‘ Across Film and Television*. Im ersten Teil widmen sich mitunter namhafte Filmwissenschaftler wie Julian Petley oder Xavier Mendik verschiedenen Subphänomenen wie Tiersnuff, extremer Pornografie, filmhistorischen Aspekten, Fankulturen und dem Internet. Im zweiten Teil geht es dann vornehmlich um konkrete Filmbeispiele: Vom frühen Kino (Linda Badley) zum metareflexiven Horrorfilm der Gegenwart (Shaun Kimber). Dabei werden erstaunlich homogen angesichts der zahlreichen AutorInnen kulturwissenschaftliche und philosophische Methoden und Begriffe eingesetzt, um die analysierten Beispiele nah am Material zu erläutern. Wie zu erwarten, ist der Band konsequent neutral in seiner Argumentation und vermeidet Wertungen und Kanonisierungen. Das Buch *Snuff. Real Death and Screen Media* wird so den selbst gesetzten Ansprüchen durchweg gerecht und bietet vor allem genretheoretischen Zugängen und einer kulturwissenschaftlich basierten Filmwissenschaft wertvolle Impulse.

Die kanadische Filmwissenschaftlerin Elena del Río schließlich hat mit *The Grace of Destruction. A Vital Ethology of Extreme Cinemas* einen anderen Zugang vor-

gelegt. Begleitet von akademischen Affirmationen („formidable new book [...] examines a corpus of violent, shocking, and ultimately extreme films“, Gregory Flaxman, Klappentext) haben wir es hier mit einem vor allem auf den hermetisch-akademischen Zirkel abzielenden Buch zu tun, das statt ‚Wissen zu schaffen‘ eher eine Präsentation mehr oder weniger etablierter philosophischer Positionen (Deleuze, Spinoza, Agamben u. a.) im Kontext von ausgewählten, zweifellos längst etablierten Werken der Filmkunst darstellt. Bereits die Auswahl der „ultimately extreme films“ hier ist viel sagend, liest sie sich doch eher wie ein Kanon der Feuilleton-Liebhaber: Rainer Werner Fassbinder, Michael Haneke, Takeshi Kitano, David Lynch, Carlos Reygadas und Lars von Trier. Es geht also weniger darum, ein Werkzeug zum Verständnis filmischer Drastik und extremer künstlerischer Ausdrucksformen zu finden, als einen für ein akademisches Publikum akzeptabel erscheinenden Kanon von Filmemachern zu präsentieren, deren Inszenierungen sich mit Deleuze u. a. lesen lassen (4f.). In ihrer Einführung grenzt sich die Autorin – komplett im Gegensatz zu Moldenhauer – bewusst von den Tendenzen eines „new extremism“ ab (4), und distanziert ihre Argumentation zudem dezidiert von der „Hollywood violence“ (10–14), da hier bewusst auf Polaritäten spekuliert werde (12). Dass hier – wie stets in der englischsprachigen Filmliteratur – ausschließlich der in englischer Sprache verfügbare Diskurs berücksichtigt wird (das gilt auch für französische Texte, die nur in Übersetzung zitiert werden) – sehe ich als Problem, denn zu allen thematisierten Filmen liegt umfassende Literatur z. B. in Deutsch und Französisch vor, die hier ignoriert wird. Dass angloamerikanische Verlage diese letztlich skandalöse Monopolisierung aktiv fördern, spielt sicher hinein.

Del Ríos Buch reiht sich aus den genannten Gründen in eine Tendenz ein, die sich weniger filmwissenschaftlich als medienphilosophisch geriert und filmische Werke allenfalls als Ausgangspunkt für ein philosophisches Denken benutzt, dem diese zuzuarbeiten scheinen – allerdings entsteht daraus kein (film-)theoretisches Modell, das sich umgekehrt für die Untersuchung kinematographischer Traditionen eignet oder in größerem Umfang fruchtbar machen lässt. Sie philosophiert stattdessen an den Filmen entlang über Aspekte der *conditio humana* – daher wohl auch die Wahl des suggestiven Begriffs ‚Ethologie‘ im Titel. Im Gegensatz zu den zuvor rezensierten Titeln erscheint dieses Buch solipsistisch und tendenziös in der Unterteilung in „gutes und schlechtes Kino“, wie es bereits in der Einleitung (13) angedeutet wird. Während sich der *Snuff*-Band zur kulturwissenschaftlichen Analyse eignet und Moldenhauers Theorie zur Drastik zweifellos filmanalytisch nutzbar ist, bleibt del Ríos Buch isoliert und selbstbezogen. Dabei wäre die Idee von „extreme cinemas as ethological experimentation“ (17) durchaus interessant, nicht jedoch, wenn man sich die Beispiele passend zur philosophischen Programmatik auswählt. Gerade von Triers Filme wirken eher als *Œuvre*, weniger als Einzelwerke, und ein Film wie *DOGVILLE* (2003) mag da als Gesellschaftskritik analog zu *DAS WEISSE BAND* (2003) von Haneke funktionieren, doch was passiert, wenn wir *ANTI CHRIST* (2009) daneben stellen? Die Autorin nutzt die Beispiele letztlich im Sinne ihrer Programmatik, die tatsächliche Endpunkte oder Grenzüberschreitungen übervorsichtig abwägt oder gar als „affir-

mation“ beschreibt (11). Dazu kommt, dass del Río selten auf einer Ebene der *mise en scène* argumentiert – Verweise wie z. B. „the use of montage“ (48) bleiben eher vage –, sondern vor allem Figurenkonzepte und dramaturgische Aspekte mit ihren philosophischen Modellen abgleicht, um auf ein reines Spiel von ‚Kräften‘ (im Sinne von Deleuze) und ‚Moralitäten‘ (im Sinne von Nietzsche) abzielen. Umso erstaunlicher erscheint die Tatsache, dass die Autorin Filmwissenschaft lehrt, das Buch jedoch eine deutliche Bemühung unternimmt, den filmwissenschaftlichen Ansatz radikal einem medienphilosophischen unterzuordnen, als sei letzterer auf eine erkennbare Weise ‚überlegen‘. Es wäre viel interessanter gewesen, in diesem Projekt zu erproben, wie philosophische Begriffe (etwa Giorgio Agambens Konzept des ‚baren Lebens‘, hier im Reygadas-Kapitel) für die Filmanalyse fruchtbar gemacht werden kann, statt die Filme vor allem als Illustrationen für etablierte Philosophien zu benutzen. Als komplexe Demonstration von Diskursbewusstsein mag das Buch zweifellos taugen – wer sich filmanalytisch interessiert, ist jedoch mit den anderen besprochenen Werken weit besser bedient. Dass Film grundsätzlich ein philosophierendes Medium ist, steht außer Frage, das war allerdings bereits bekannt.

MARCUS STIGLEGG  
Berlin



**Benjamin Paul (Hrsg.); The Tombs of the Doges of Venice from the Beginning of the Serenissima to 1907;** Rom: Viella, 2016; 590 S.; 80 Tafeln; ISBN: 978-88-6728-559-4; € 40

Als 1939 der damalige Direktor des Archivio di Stato di Venezia, Andrea Da Mosto, sein bis heute unverändert gültiges Grundlagenwerk *I dogi di Venezia, con particolare riguardo alle loro tombe* veröffentlichte, erläuterte er im Vorwort seine Beweggründe. Nach dem Vorbild von Ferdinand Gregorovius' epochaler Studie *Grabmäler der römischen Päpste* (erstmalig 1857 erschienen) wollte Da Mosto

die Grabstätten der höchsten politischen Repräsentanten der Markusrepublik erstmals in einer sequenziellen Gesamtschau als Wegmarken der jahrhundertelangen Geschichte des Dogenamts und dessen Träger beschreiben.<sup>1</sup> Obwohl es Da Mosto primär um die Herausstellung Venedigs als ehemals europäische Großmacht ging, die er in den fallweise mächtigen, ‚Kaisern, Königen und Sultanen gleichgestellten‘ Dogen personifiziert sah, hat er auch die Basis für eine gesonderte, historisch kontextualisierte Betrachtung der Dogengrabmäler gelegt, deren methodisch vielfältige Erforschung heute auf eine rund 50-jährige Geschichte zurückblickt. Da Mostos chrono-

1 Andrea Da Mosto, *I dogi di Venezia: con particolare riguardo alle loro tombe*, Venedig 1939, S. 7.