

# Visuelle Gewalt und ihre Zweckmäßigkeit in *Ein kurzer Film über das Töten* und *Das böse Haus (Dom zły)*

Thilo Brunk

## Inhalt

1. Einleitung .....	2
2. Gewalt in Filmen .....	3
2.1. Funktion von Gewalt im Allgemeinen .....	3
2.2. Funktion von Gewalt im Kriminalfilm.....	5
3. Filmische „Gegenwartsdiagnose“ .....	6
3.1. Realismus des Seins .....	6
3.2. Ein kurzer Film über das Töten .....	7
3.3. Dom zły – Das Böse Haus.....	9
4. Zweckmäßigkeit der Gewalt?.....	12
4.1. Sinn und Ästhetik der (visuellen) Gewalt .....	12
4.2. Gewalt ohne Rechtfertigung.....	13
5. Fazit.....	14
6. Literatur .....	15

## 1. Einleitung

*„Du sollst nicht töten.“*

*1. Buch Mose 9.5-6*

Das fünfte Gebot 'Du sollst nicht töten!' ist eine der fundamentalen Normen der abendländischen Kultur, die aber auch weit über das Abendland hinaus „in dieser oder jener Form den meisten Kulturen, Religionen, Ethosformen gemeinsam [ist]“ (Groß, Wimmer 2006, S. 139). Kaum eine Regel, kaum ein Gesetz ist gesellschaftlich mehr akzeptiert und toleriert als das Verbot zu töten. Doch trotz des klaren Konsens über diese Regel des gemeinsamen Zusammenlebens üben und üben Gewalt und Tod eine unheimliche Faszination auf viele Menschen aus. Auch oder gerade dort, wo Gewalt und Tod, zumindest im oberflächlichen Alltag der Gesellschaft, nicht mehr präsent ist, ist das Verlangen nach 'Ersatzgewalt' hoch. Statt der Erfahrung 'wirklicher' Gewalt (früher zum Beispiel in Form von Gladiatorenkämpfen oder Hinrichtungen konsumiert) wird heute auf die mediale Gewalt zurückgegriffen, die uns über eine Vielzahl von Kanälen zur Verfügung steht.

Zum einen sind das schlicht die Nachrichten, die heute zu jeder Zeit dafür sorgen, dass Gewalt und Krise Teil der Alltagswahrnehmung sind. Zum anderen sind es aber auch die fiktionalen Medien, welche Gewalt als Unterhaltungsfaktor, aber auch als ästhetisches Mittel schon lange für sich entdeckt haben. Dabei spielt es keine Rolle, welches Medium man betrachtet. Egal ob Gemälde, Fotografie, Film, Buch oder Computerspiel, alle haben Gewaltdarstellung für sich entdeckt. Nur die Art und Weise der Gewaltdarstellung unterscheidet sie. Gerade der Film hat sich von Beginn an mit dem Thema Gewalt und Tod beschäftigt (vgl. Schnell 1987, S. 13). Dabei entfaltet der Film als ein Medium der bewegten Bilder eine Art der Gewalt, der man sich als Rezipient weniger gut entziehen kann als der Gewalt der Worte (Vgl. Mieth 2006, S. 80). Entsprechend ist auch über die Hälfte aller Genres, die das heutige Kino zu bieten hat, an irgendeine (Unter-)Form der Gewalt gekoppelt (vgl. Hroß 2002, S. 136)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Es reicht ein Blick in die Übersicht der Filmgenres auf populären Filmkritikseiten um diese Aussage zu verdeutlichen, siehe zum Beispiel [moviepilot.de](http://moviepilot.de), [filmstarts.de](http://filmstarts.de) oder [imdb.com](http://imdb.com).

Eines dieser Genres, der Kriminalfilm, bis heute eines der beliebtesten Formate im (deutschen) TV, hat eine ganz eigene Art und Weise, wie er den Zuschauer mit dem Thema Gewalt konfrontiert. Der Krimi beinhaltet dabei, im Gegensatz etwa zum Actionfilm, keine Gewalt um der Gewalt willen. Die Gewalt in einem Krimi ist normalerweise nur der Anstoß für die Geschichte, die erzählt wird. Die Faszination, die das Genre dabei auf die Menschen ausübt, kommt zum Großteil vom Reiz der Grenzüberschreitung, die über den Krimi passiv konsumiert werden kann, ohne sich einer tatsächlichen Gefahr auszuliefern.

Die den Rezipienten umgebende Norm und Moral, die eine funktionierende Gesellschaft ausmachen, wird durchbrochen durch ein Verbrechen, oft durch einen Mord. Illegitime Gewalt wurde ausgeübt und der Zuschauer beobachtet nun gespannt, wie ein Stellvertreter der ordnenden Gesellschaft durch das Verhaften oder Töten des Verbrechers die durchbrochene Ordnung wiederherstellt. So weit, so bekannt das Schema, das mindestens einmal pro Woche in Deutschland eine mehr oder weniger ähnliche Wiederholung erhält, zum Beispiel in Form des *Tatorts*. Doch ein Krimi muss nicht unbedingt nach diesen klaren Regeln spielen. Das Schema von Täter und Strafverfolger reicht zwar schon aus, um einen Film dem Genre Krimi zuzuordnen zu können, dennoch umfasst das Genre eine Reihe von Unterkategorien, welche sich mehr oder minder weit von den Ursprüngen entfernt haben. *Ein kurzer Film über das Töten (1987)* sowie *Dom zły – Das Böse Haus (2009)* sind beides Filme, die ein ambivalentes Verhältnis zum Genre Kriminalfilm haben. Beide zeigen ein Verbrechen und im Grunde auch die Ahndung des Verbrechens – die Kernbotschaft beider Filme liegt aber in einem anderen Bereich als in der Fokussierung auf Verbrechen und Aufklärung. Anhand von diesen zwei polnischen Filmen, die sich im Randgebiet des Genres Krimi bewegen, soll in vorliegendem Text analysiert werden, wie Gewalt in Filmen dem Zweck der Erzählung, abseits der reinen Unterhaltung, dient. Speziell soll untersucht werden, inwieweit Gewaltdarstellung zur der Reflexion von Gewalt im Allgemeinen aber auch wiederum der Darstellung von Gewalt dient und wieweit sich dabei Ästhetik und Unterhaltung vermischen.

## **2. Gewalt in Filmen**

### ***2.1. Funktion von Gewalt im Allgemeinen***

Nach Dietmar Mieth lässt sich bei Gewaltdarstellung zwischen einer ethischen und einer moralischen Form der Verantwortung unterscheiden. Die ethische Verantwortung bezieht sich dabei auf die individuelle Lebensgestaltung, die moralische auf die Verantwortung für allgemeine Normen des Zusammenlebens (vgl. Mieth 2006, S. 80). Heruntergebrochen geht es dabei um

die schon alte Diskussion zwischen individueller Freiheit und Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft. Die ethische Dimension also, die ein Film mit sich bringt, ist immer auch gebunden an die aktuelle gesellschaftliche Norm sowie das individuelle Empfinden von Gewalt. Ob ein Film die Norm übertritt ist somit auch immer abhängig von der aktuellen gesellschaftlichen Bewertung von Normen und inwieweit der Film dabei überhaupt in den Fokus gesellschaftlicher Aufmerksamkeit rückt.

Wichtig ist es zusätzlich, zwei Arten der Rezeption von Gewalt festzuhalten: Reflexion und Konsumtion. „Die Provokation führt zur Freisetzung neuer Reflexion oder sie wird einfach als Droge konsumiert“ (Mieth 2006, S. 80). Gewaltdarstellung kann also immer auch sinnentleert wahrgenommen werden – hat aber oftmals, gerade in der Provokation, die Möglichkeit reflexives Denken über den Stoff anzuregen.

Um Kritik nicht nur hervorzurufen, sondern einzubeziehen, muß der ästhetisch komponierte Film die pure Affirmation und Affektion der Gewalt verlassen. Aus der affirmativen Gewalt wird dann die diskursive Gewalt, die Denken nicht nimmt, sondern Denken hervorruft. Insofern der Genuß kommunikativ ist, ist der Diskurs ein Mittel, diese Kommunikation reflexiv aufzuarbeiten. Meist ist dies an der begleitenden Diskussion von Kunstfilmen in den Medien bereits festzustellen (Mieth 2006, S. 83).

Natürlich kann die Gewalt in einem Film missverstanden werden, wie es etwa bei *A Clockwork Orange* (1971) der Fall war.<sup>2</sup> Dabei ist Kubricks Film eines der besten Beispiele für kritisches Potenzial im Film, da er den didaktischen Anspruch an den Film reflektiert und bezweifelt, dass Kunst die Fähigkeit, kritisches Denken zu fördern, an sich überhaupt besitzen kann.

[E]r wirft vielmehr die Frage auf, ob Kunst angesichts ihrer unauflöselichen Verwicklung in einen Wechselwirkungskreislauf der Gewalt überhaupt uneingeschränkt aufklärerisch wirken oder Ideen von Freiheit vermitteln kann. Eines gibt er nämlich zu bedenken: Als Voraussetzung für Letzteres sind wiederum Gewaltakte erforderlich, auch ästhetisch, etwa durch Konventionsbrüche (Fischer 2013, S. 135).

Beide Filmbeispiele dieses Textes, soweit kann vorgegriffen werden, sind ästhetisch anspruchsvoll und bei weitem keine reinen Unterhaltungsfilme und ihnen kann ein selbstreflexives Moment eigentlich nicht abgesprochen werden. Dennoch kann auch hier die Gewalt in der Art ihrer Darstellung hinterfragt werden, um herauszufinden, inwiefern die provokative Gewaltdarstellung produktiv umwandelt werden kann. Auch vor dem Hintergrund der schwierigen Einteilung in ein klar umrissenes Genre ist die Frage nach der Gewaltdarstellung von besonderem Interesse.

---

<sup>2</sup>Vgl. Ralf Michael Fischer: Ästhetik der Gewalt und Gewalt der Ästhetik ins Stanley Kubricks *A Clockwork Orange*. S. 125. Es kam speziell in Großbritannien zu Nachahmungen der Figuren des Films, bis hin zu einer Vergewaltigung, die sich explizit auf den Film beriefen.

## **2.2. Funktion von Gewalt im Kriminalfilm**

Die Gewalt im Kriminalfilm dient, wie zuvor schon angedeutet, einem bestimmten Zweck, nämlich, den Bruch mit den gesellschaftlichen Regeln besonders stark vor Augen zu führen. Wie Knut Hickethier in seiner Genrebekreibung festhält, hat das Kriminalfilmgenre konstitutive Bedeutung für die Gesellschaft. „Indem es das Verbrechen und seine Aufklärung zum Thema macht, trägt es auf unterhaltende Weise zum Status quo der Gesellschaft bei.“ (Hickethier 2005, S. 11). Dabei wird die moralische und ethische Norm von Individuum und Gesellschaft gebrochen und das Spiel zwischen Unordnung und Ordnung beginnt. Es ist die Faszination mit dem Verbrechen, die den Zuschauer reizt, der Ausbruch aus der Norm, der aber erstens aus sicherer Distanz erlebt werden kann, und zweitens mit der „Wiederherstellung der Ordnung durch das Aufdecken des Tathergangs und die Überführung des Täters [klarstellt], dass sich der Ausbruch aus den gesellschaftlichen Normen nicht lohnt“ (Hickethier 2005, S. 11). Das kann aber auch gegensätzlich gelesen werden, so geben „Kriminalität und ihre gesellschaftliche Verhandlung [...] Auskunft über die Ordnungs- und Wertvorstellungen einer Gesellschaft“ (Korte, Paletschek 2009, S.7), also können Krimis auch als eine Art Barometer für akzeptierte Normen und deren Grenzen in einer Gesellschaft gelesen werden.

Je nach gesellschaftlichem Hintergrund ist der Kriminalfilm sehr gut in seiner Anpassungsfähigkeiten an die jeweiligen Gegebenheiten, meistens aber ohne das Grundmotiv des Kampfes von Ordnung und Unordnung komplett aufzulösen.

Auch wenn sich in einzelnen Subgenres die Gewichte zwischen diesen beiden Polen verschieben können, wenn einzelne Filme ganz auf die Wiederherstellung der Ordnung verzichten, die Existenz dieser Balance bildet den Erfahrungshintergrund des Publikums (Hickethier 2005, S. 11).

Insbesondere der Kinofilm hat sich verstärkt verschiedenen Subgenres zugewandt, oder aber, gerade innerhalb der Polizeifilme, verstärkt auch einen kritischen Blickwinkel auf die „Gesellschaft innerhalb der Gesellschaft“ (Hickethier 2005, S. 19) geworfen. Damit ist klar, dass der Kriminalfilm nicht nur klare Trennlinien zwischen Polizei als Ordnungsmacht und Verbrechen als den Unordnung stiftenden Anteilen in der Gesellschaft zieht, sondern bei all seiner den Status quo erhaltenden Tendenz seine eigenen Genreregeln gerne unterminiert. Insbesondere der Film noir, beziehungsweise der Krimi mit Anleihen an den Film noir, neigt dazu, die sich dem Chaos entgegenstimmende Welt der Kriminalfilme ins Gegenteil zu verzerren. Dem Zuschauer wird dann eine Welt ohne ordnende Macht, beziehungsweise ein Welt, in der die ordnende Macht oft selbst Teil der verbrecherischen Gewalt ist, gezeigt: „Film noir ist [...] zuallererst

eine besondere Sichtweise auf die Welt, eine pessimistische, zynische oder nihilistische Sichtweise“ (Grob 2008, S. 9).

Als spannend in Hinblick auf die Auskunft über Ordnungs- und Wertevorstellung einer Gesellschaft erweist sich dabei der Blick auf Länder, in denen das Verhältnis von Staat und Volk stärker gebrochen ist als es in großen Teilen von Westeuropa der Fall ist. Gerade in Hinblick auf die ehemaligen Ostblockstaaten und ihre Kinogeschichte zeigen sich die jeweils vorliegenden gesellschaftlichen Probleme und Nöte, sowie eine mehr oder weniger klar vorgegebene Linie der Zensur, durch die die Kritik am Gewaltinhaber respektive Staatsapparat und seiner Exekutive schwer umzusetzen war. Viele der als reine Unterhaltungsfilme gedrehten Krimis in Osteuropa vor der Wende waren also entsprechend unpolitisch und zeigten eine funktionierende (Militär-)Polizei, der das Wohl der Bürger ihres Landes am Herzen liegt. Je liberaler aber die Zensur, desto mehr kritische Elemente konnten dann im Filme untergebracht werden.

### **3. Filmische „Gegenwartsdiagnose“**

#### ***3.1. Realismus des Seins***

Krzysztof Kieślowski, der Regisseur des ersten hier behandelten Films musste selbst, speziell zu Studienzeiten, die Repression der polnischen Regierung miterleben. „Für die Generation von Kieślowski [bildeten] die Studentenunruhen im März 1968 die politische Zäsur.“ (Wach 2000, S. 76). Eigentlich Dokumentarfilmregisseur, filmte er nach einem „wirkungsästhetischen Grundsatz, wonach die Realität – das, was ist, und nicht, was sein soll – abzubilden sei.“ (Wach 2000, S. 76). Kieślowski, der sich in seiner 1988-89 gedrehten Serie *Dekalog* den Zehn Geboten widmet, interessiert sich zumindest auf den ersten Blick weniger für den brisanten politischen Hintergrund zur Zeit der Entstehung des Zehnteilers. Vielmehr konzentriert er sich auf das Leben der Menschen in dieser Zeit, unter diesen Umständen und mit dieser ungewissen Zukunft vor Augen. Speziell im *Dekalog 5* respektive *Ein kurzer Film über das Töten* widmet er sich dabei dem fünften Gebot, 'Du sollst nicht töten!'. Seine Herangehensweise befasst sich dabei speziell mit der Gewalt, die mit dem Töten einhergeht – die das Töten vielleicht sogar erst provoziert. Ihm geht es dabei um Gewalt, die von der Gesellschaft ausgeht, aber auch von einem einzelnen Individuum und von dem Umfeld, in der der Mensch leben muss. „Das Bild der polnischen Wirklichkeit, die Kieślowski einfängt, zeigt ein Land im Zustand gesellschaftspolitischer Agonie, erfaßt von kollektiver Depression, Selbstverachtung und Hoffnungslosigkeit.

[...] Daß zur Logik dieser schäbigen, aggressionsgeladenen Welt ohne Zukunft auch ein sinnloser Mord gehört, verwundert nicht weiter.“ (Wach 2000, S. 294). Eine Welt, die den Menschen Gewalt antut, so scheint die Aussage Kieślowskis zu sein, bringt auch nur wieder Gewalt unter den Menschen hervor.

Anders als in *Das böse Haus* gibt es in *Ein kurzer Film über das Töten* dabei aber keine klare Verortung in Zeit und Raum und insbesondere der politische Hintergrund ist zum Großteil ausgeblendet. „Für Kieślowski steht die Trabantenstadt in DEKALOG für alle Orte auf der Welt, wo Menschen frustriert sind und sich einsam fühlen.“ (Wach 2000, S. 285). Immerhin soll es um die Regeln gehen, die für alle Menschen bindenden Charakter haben, auch wenn sie, wie der Regisseur selber feststellt: „*seit ungefähr 6000 Jahren [existieren], niemand hat sie jemals in Frage gestellt, und gleichzeitig brechen wir alle diese Gebote tagtäglich seit Tausenden von Jahren.*“<sup>3</sup>.

### ***3.2. Ein kurzer Film über das Töten***

*Ein kurzer Film über das Töten*<sup>4</sup> ist eine der zwei Kinoauskoppelungen der oben genannten Fernsehfilm-Serie *Dekalog* des Regisseurs Krzysztof Kieślowski. Der im Genre Krimi eingeordnete Film zeigt eine gegenüber dem Fernsehfilm an einigen Stellen veränderte Kinofassung, die der internationalen Karriere des Regisseurs endgültig zum Durchbruch verhalf.

Wie sehr sich ein Krimi von den ihm eigentlich inhärenten Genreregeln entfernen kann, ohne dass dabei die faszinierend verstörende Erzählung rund um einen Mord an Spannung verliert, zeigt *Ein kurzer Film über das Töten* aufs anschaulichste. Kieślowski lässt den Zuschauer dabei in neutralen, unkommentierten Ausschnitten an Szenen aus dem Leben von Opfer und Täter teilnehmen. Daneben wird auch der später den Täter verteidigende Anwalt, der am Tag der Tat gerade erst vereidigt wird, unter anderem dabei gezeigt, wie er am selben Tag mit dem Mörder Jacek in einem Café sitzt. Im Mittelpunkt des Films stehen dabei, wie der Titel schon anklingen lässt, die zwei Tötungsakte: der Mord, sowie später die Hinrichtung des Täters. Einmal wird illegitime, das andere mal staatliche und damit gesellschaftlich legitimierte Gewalt dargestellt. Die zwei Tötungsakte, „die laut eines amerikanischen Spezialisten für Gewalt im Kino, dem

---

<sup>3</sup>Beze mnie. Ein Interview von Bożena Janicka in: „Film“ (Nr. 43) v. 23. 10. 1988, S. 3. Zitiert nach Wach: Krzysztof Kieślowski. S. 266. (Hervorhebung durch den Autor im Originaltext).

<sup>4</sup>Für eine sehr gute und deutlich umfassendere Analyse von *Ein kurzer Film über das Töten* siehe Margarete Wach: Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe. S. 291-297.

Kieślowski in Cannes begegnete, mit ihren sieben und fünf Minuten zu den längsten der Kinogeschichte gehören sollen.“ (Wach 2000, S. 296), vermitteln dabei den enorm hohen Gewaltanteil, der notwendig ist, um ein Leben zu beenden. Dem Zuschauer ist es dabei unmöglich, keine Empathie mit dem jeweiligen Opfer zu empfinden. Die exzessive Gewalt ist hier gleichzeitig eine reflexive, führt sie doch vor zwei Augen, dass jeder gewaltsame Tod einen hohen Anteil an Rücksichtslosigkeit erfordert.

Mit schwer auszuhaltender Gewissheit kreuzen und bewegen sich die Lebenswege der drei Protagonisten aufeinander zu. Die Gleichzeitigkeit der Geschehnisse, die per Zufall alle drei Figuren zusammenführt ist an sich, rückwirkend betrachtet, auch schon ein Gewaltakt, mit dem der Zuschauer konfrontiert wird. In jeder Szene fächert sich eine Reihe von möglichen Entscheidungen für die Figuren auf, die den Weg aller verändert hätten, wenn sich nur einer der drei für eine andere Handlung entschieden hätte. Die zeitlich parallel verlaufenden Wege der Figuren, die dem Zuschauer präsentiert werden, machen dabei klar, dass keine Schicksalsinstanz hier Fäden führt, sondern es reiner Zufall ist, der zu den folgenschweren Ereignissen führt. So steht neben der Gesellschaft eben auch der Zufall Pate für die Geschehnisse, wenn nach drei abgewiesenen Fahrgästen der Taxifahrer schließlich den jungen Jacek als Fahrgast mitnimmt, der ihn, im Niemandsland vor der Stadt angekommen, auf qualvolle und langsame Weise tötet.

Es gibt dabei keine Instanz, die über die moralischen und ethischen Grundsätze des Tötens aufklärt. Die Bilder sprechen für sich und lassen den Zuschauer erschüttert zurück. Die Sequenz des Tötens ist eine Szene, die nicht leicht zu verdauen ist und es in der Absicht des Regisseurs auch nicht sein sollte. Es „wird gezeigt, wie die Gewalt des Totschlages, der gesühnt wird, sich in der Gewalt der Hinrichtung widerspiegelt, so daß die Frage nach dem radikalen Tötungsverbot aufgeworfen wird.“ (Mieth 2006, S. 85).

Die erschreckend detailgetreue, langsame Darstellung eines, beziehungsweise zweier Tötungsakte ist aber bei weitem nicht ziellos. Kieślowski bezieht Stellung mit diesem Film. Mit der Darstellung der tödlichen Gewalt möchte er seinen Unwillen gegen jedwede Art des gewaltsamen, menschengemachten Todes ausdrücken, im Speziellen aber auch gegen die im Namen des Volkes, also auch im Namen des Regisseurs verübte Todesstrafe. Dabei wird der Kern des Kriminalfilms zusätzlich untergraben durch das Auslassen des eigentlich zentralen Aktes der Aufklärung und Strafverfolgung des Täters und setzt erst dort wieder an, wo der normale Krimi schon längst zu Ende ist. Das gute Gefühl einer wiederhergestellten Ordnung kann sich also erst gar nicht beim Zuschauer einstellen, sondern wird durch das Zeigen der Konsequenzen für das Opfer der Bestrafung dekonstruiert.

Dabei ist es wichtig, dass gerade weil die Grausamkeit von Gewalt dem Zuschauer hier so stark



entgegen schlägt, *Ein kurzer Film über das Töten* seine ganze Wirkung entfalten kann. Das ansonsten oft saubere, beinahe sterile Töten herkömmlicher Action- und Krimifilme blendet nicht umsonst genau an der Stelle die physische Gewalt aus, an der die Folgen der Tat, speziell für das Opfer, aber auch für den Täter, deutlich werden (vgl. Wierth-Heining 2000, S. 15f.). Die Verzweiflung, mit der der Taxifahrer um sein Leben kämpft, ist dabei genauso Teil der umfassenden Gewalt der Sequenz wie die zwischenzeitliche Erkenntnis und Verzweiflung Jaceks über das, was er tut. Insbesondere wird das deutlich, wenn das Opfer, von Zuschauer und Täter schon für tot gehalten, auf dem Weg zum Fluss, wo die Leiche entledigt werden soll, noch einmal aufwacht und um Gnade fleht.

Nach dem Mord, der erst nach circa der Hälfte des Films geschieht, lässt Kieślowski nun genau den Part aus, der im Krimi eigentlich den Hauptteil ausmacht, nämlich die Ermittlungen. Weiter geht es fast direkt mit dem Ende des Gerichtsprozesses gegen Jacek, bevor mit der Präparation der Henkerskammer der zweite Tod des Films vorbereitet wird.

Der zweite Tötungsakt in der Hinrichtungskammer des Gefängnisses ist dabei „mitnichten [...] der relativierende Versuch, beide Morde gegeneinander abzuwiegen.“ (Wach 2000, S. 294). Auch bei dieser Szene gilt wie zuvor schon erwähnt, dass beide Tötungen für sich genommen die Grausamkeit des Tötens widerspiegeln, ob nun illegitim als Mord eines Individuums oder als rechtlich geklärte Hinrichtung. Natürlich ist die Gewalt damit in gewisser Weise zweckgebunden und kann moralisiert werden, macht sie doch in dieser Art der Darstellung klar, dass das Töten allgemein und nicht eben nur der Mord kritisch zu hinterfragen ist.

### ***3.3. Dom zły – Das Böse Haus***

Ist Mitgefühl mit den Todgeweihten, ihre Schuld sei dahingestellt, noch essentieller Part von *Ein kurzer Film über das Töten*, so ist der ebenfalls polnische Film *Dom zły – Das Böse Haus* des Regisseurs Wojciech Smarzowski aus dem Jahre 2009 das genaue Gegenbeispiel. In knapp 105 Minuten Film, in dem der Zuschauer mit allen möglichen Grausamkeiten und Gewalttaten konfrontiert wird, kommt doch kein wirkliches Mitgefühl mit auch nur einer der handelnden Figuren auf. Der Film wirft dabei einen Blick auf Polen vor dem Zerfall der Sowjetunion und gesteht dabei keiner Partei moralische Überlegenheit zu. Stattdessen zeigt sich ein Sumpf von Korruption und Selbstbereicherung, wie er im begrenzten Rahmen der Örtlichkeit des Filmes überhaupt nur möglich ist.

Einige Zeit nach dem Tod seiner Frau macht sich der Arbeitslose Edward auf den Weg, einen

neuen Job anzutreten und muss auf der Reise dahin in einer gottverlassenen Gegend auf dem Land nach Einbruch der Nacht im Haus der Familie Dziabas Unterschlupf suchen. Der zunächst mit großen Misstrauen begrüßte Fremde wird nach einigen Gläsern Alkohol herzlicher aufgenommen, während der Zuschauer parallel die Rückkehr Edwards zu dem verlassenen Haus einige Jahre später gezeigt bekommt. Diesmal geschieht dies jedoch als Gefangener der Bürgermiliz, die ihn den Tathergang rekonstruieren lässt.

Der Kriminalfilm als Genre ist dabei mehr Feigenblatt, als dass diese Beschreibung den tatsächlichen Inhalt des Films widerspiegelt. Das dreckige, von Zynismus und Egoismus geprägte Umfeld, das sich in einer sich immer weiter drehenden Spirale gen Abgrund bewegt, verweist auf den nicht geringen Einschlag des Film noir in *Das böse Haus*. Der Film selbst spielt dabei wie oben erwähnt auf zwei Zeitebenen. In der ersten wird der Protagonist vorgestellt, sowie die Geschichte erzählt, wie es zu den Verbrechen im namensgebenden Bösen Haus kam. Auf der zweiten Zeitebene kehrt die Polizei einige Jahre später mit dem Protagonisten wieder an den Ort des Geschehens zurück, um den Tathergang zu rekonstruieren und als Beweis filmisch festzuhalten. Das funktioniert als abstruse dritte Reflexionsebene auf den Film (und damit auch die Zuschauer) selbst, in dem die Konstruktion von Wirklichkeit durch die Filmbilder dem Zuschauer vor Augen gehalten wird.

Smarzowski spielt dabei insbesondere mit der Vorlage der Coen Brüder *Fargo* (1996). Wenn die polnische Bürgermiliz (am Anfang des Films) über die schneebedeckte Straße fährt und in Coen'scher Manier in Pelzmützen mit Sheriffsstern aussteigen, ist dem mit dem Vorbild vertrauten Zuschauer schon fast klar, welche moralisch fragwürdigen Seiten des menschlichen Geistes er nun gezeigt bekommt. Doch Smarzowski hält sich erst gar nicht lange damit auf, die Handlungen seiner Figuren moralisch auf dünnem Boden stehen zu lassen. Stattdessen lässt er sie alle durchfallen, wenn es um ethische Grundsätze von Menschlichkeit und Empathie geht. Wenn auch der Protagonist durch den plötzlichen Tod seiner Frau zu Beginn des Films noch Sympathiepunkte beim Publikum sammeln kann, so wird dieser Eindruck durch das Aufzeigen charakterlicher Eigenschaften der Figur bald wieder zerstört. Genau so wird der in dieser Szene durch einen umgefallenen Borschtsch-Topf(!) prophezeite blutige Hergang des weiteren Films schon auf makabere, deutliche Art und Weise vorweggenommen.

Die hier noch implizierte Gewalt, die der Film in seinen beiden Ebenen entwickelt, unterscheidet ihn auch wesentlich von einem klassischen Kriminalfilm. Wenn in einem Krimi durch die Gewalt am Ende (das Erschießen oder Verhaften des Tatverdächtigen) die Ordnung wieder hergestellt wird, die am Anfang durch den Mord verletzt ist, so setzt Smarzowski diese beiden Hand-

lungsstränge durch die zwei Zeitebenen beinahe parallel. Dabei kann der Zuschauer eine Geschichte nachvollziehen, die so verwickelt in alle Richtungen ist, dass eine Aufklärung wohl kaum möglich wäre. Die korrupte Polizei aber gibt sich erst gar nicht mit wirklicher Wahrheitsfindung ab, sondern erfindet, beziehungsweise konstruiert filmend schlicht eine Geschichte, die mit Edward als dem einzigen Überlebenden des Geschehens auch gleich einen Schuldigen präsentiert.

Das sozialistische LPG-Dorf in *DAS BÖSE HAUS* wie auch das frühkapitalistische Dorf in *DIE HOCHZEIT* sind Orte der vollkommenen sozialen und moralischen Zersetzung, Depravation und Verrohung. In beiden Filmen finden in grotesk hyperbolisierten alkoholischen Orgien Betrug, Raub, Gewalt und – in *DAS BÖSE HAUS* – auch Mord statt (Marszałek 2014, S. 431).

Das dem Zuschauer präsentierte Dorf, so die These Magdalena Marszałeks, ist der Inbegriff des sozialen Zerfalls innerhalb des sozialistischen Polens (der Film spielt Ende 1970 und Anfang 1980). Die allgegenwärtige Gewalt ist dabei nicht nur gesellschaftlich verortet, sondern kommt in der *Mise-en-Scène* des Films schon zum Ausdruck. Es ist entweder Nachts und es regnet, oder alles ist verschneit und gefroren. Die ganze Umgebung wirkt trist und grau und die schon im Bild eingefangene Gewalt wird nur von den Figuren im Film selbst übertroffen.

Symptomatisch in den Filmen Smarzowskis ist nicht nur das Dorf als Ort der gesellschaftskritischen Gegenwartsdiagnose. Vielmehr wird im Dorf auch eine der historischen Quellen des gesellschaftlichen Übels lokalisiert, nämlich die allumfassend imaginierte soziale Demoralisierung im Realsozialismus (Marszałek 2014, S. 431).

Somit ähneln sich *Das böse Haus* und *Ein kurzer Film über das Töten* in ihren Aussagen über die Schuld einer Gesellschaft an ihren Individuen, präzisieren das Ganze (bei Kieślowski eher zwangsläufig) auch zeitlich ähnlich, haben aber andere Vorstellungen von der sozialen Umgebung ihrer Filme. Das Dorf bei Smarzowski kennt keine Unschuld mehr, kein Idealismus, der die Gesellschaft anklagt, wohingegen Kieślowski durchaus noch das Individuum sieht, das in (jugendlichem) Idealismus der Gesellschaft ihre Fehler vorhalten möchte, um womöglich sogar eine Änderung herbeizuführen.

Ob die Einordnung von *Das böse Haus* als Diagnoseinstrument für die Quellen der gesellschaftlichen Fehlentwicklung aber nicht noch zu kurz greift, bleibt als Frage bestehen. Die alles umfassende Gewalt, gerade durch ihre räumliche wie zeitliche Verortung, spiegelt im Grunde auch eine Vorstellung von der Gesellschaft wieder. Allerdings könnte man auch annehmen, dass ähnlich wie es Mieth in seinem Text am Beispiel von *Kill Bill* aufzieht, die gezeigte Welt eine künstliche und ästhetische Welt ist, welche sich in ihrer inhärenten Ordnung von der ‚wirklichen‘ Welt unterscheidet (vgl. Mieth 2006, S. 90f.).

## 4. Zweckmäßigkeit der Gewalt?

### 4.1. Sinn und Ästhetik der (visuellen) Gewalt

Wenn ein Film wie *Kill Bill* bei aller durchexerzierten Ästhetik noch die Möglichkeit eines Kicks, also eines Lustempfindens an der Gewalt ermöglicht (vgl. Mieth 2006, S. 81), so ist dies bei Kieślowskis Tötungssequenzen deutlich schwerer nachzuvollziehen, zumindest, wenn man von einem durchschnittlichen Rezipienten ausgeht. Die Gewalt in *Ein kurzer Film über das Töten* ist also gleichzeitig notwendig und in ihrer Provokation auch nachvollziehbar, da sie kaum etwas anderes zulässt als einen Schockmoment und eine anschließende Reflexion über das gerade Gesehene. Nun mag man sich über die Mittel der Wahl streiten, mit welchen gegen das Töten an sich protestiert werden kann. Aber wenn nicht über die bewusste Provokation in einem künstlerisch positiv konnotierten Rahmen, wie sonst ist es möglich, eine solche Debatte über Inhalt und Wirkung von Medien heraufzubeschwören.

*Ein kurzer Film über das Töten* wirft die Frage nach der Schuldfähigkeit des Individuums in einer zerstörerischen Gesellschaft auf und zweifelt die Argumentation für die Todesstrafe, abschreckende Wirkung für potenzielle Verbrecher haben zu können, an. Dabei wird die Unmenschlichkeit eines solchen Exempels vorgeführt, die den Staat in seiner Gewaltausübung kälter wirken lässt als den Mörder.

Nur die äquivalente Grausamkeit von emotional und visuell verstörendem Mord aus dem Momentum des Zufalls heraus und der kalte, bürokratische Tötungsablauf durch die Behörden, bewirken ein Zurückstellen von Rechts- und Gerechtigkeitsdebatte hinter die Frage der Menschlichkeit einer Tötung, egal in welchem Zusammenhang. Gewaltdarstellung hat hier eine Zweckhaftigkeit, ohne dabei ihre ästhetische Hochwertigkeit zu verlieren. *Ein kurzer Film über das Töten* ist dabei nie nur Werbung für eine Gesellschaft ohne Todesstrafe, sondern spiegelt wie zuvor schon festgestellt, die Verhältnisse einer Gesellschaft wieder, in der der Mord nur noch der grausame Höhepunkt eines von Gewalt und falschen Entscheidungen geprägten Alltags ist. Dabei verkommt *Ein kurzer Film über das Töten* nie zu einem Film mit simpler politischer Botschaft, sondern zeigt sich vielmehr als Agent des Menschen und dessen Leben. „Die Autoren ahnten, daß DEKALOG ein universeller Film werden könnte und um ihn für jedermann lesbar und verständlich zu machen, beschlossen sie, alle Spezifika der politischen Gegenwart auszulassen“ (Wach 2000, S. 266). So konnte ein Film entstehen, der über die Grenzen einer bestimmten politischen Gegenwart hinweg seine Aussagekraft nicht einbüßte und auch weiterhin brandaktuell bleibt.

## 4.2. Gewalt ohne Rechtfertigung

Auf andere Weise muss das *Das Böse Haus* gesehen werden. Gewalt ist hier von Anfang an der bestimmende Rahmen von Handlung, Umgebung und Figuren. Zu keinem Zeitpunkt gibt es dabei eine Entspannung für den Zuschauer, er ist stets gebannt in Erwartung des nächsten Ausbruchs, ohne dabei eine Identifikationsfigur zu haben, mit der er mitfiebern kann. Die moralische Verrohung ist hier ein allumfassender Zersetzungsprozess, der auch das noch vorhandene Mitgefühl für dem Protagonisten Edward auflöst. Die Gewalt ist so etwas wie das konstitutive Element, das alle Beteiligten miteinander verbindet. Auch hier ist die Gewalt dabei Mittel zum Zweck, um ein Bild von einer Gesellschaft zu zeichnen, welche jede Form von Moral hinter sich gelassen hat und in einem Zustand alkoholisierte Agonie vor sich hin vegetiert. Dabei sind weder die Zivilisten noch die Staatsdiener moralisch zu unterscheiden. Während die Bürgermiliz in *Ein kurzer Film über das Töten* noch als funktionierende, ausführende Organe eines kalten Staates fungieren, sind sie in *Das böse Haus* einzig und allein ihrer eigenen Existenz verpflichtet. Jeder arbeitet nur für sich oder an etwas, was einem einen auch noch so geringen Vorteil einbringt. Auch zwischenmenschliche Verbindungen scheinen nur aus Kalkül zu bestehen. Gerade die Unsicherheit, die durch die völlige Abwesenheit eines potenziellen Sympathieträgers bei den Rezipienten entstehen kann, schafft einen Bruch mit den Erwartungen der Zuschauer. Sie sind damit der beständigen Gewalt quasi schutzlos ausgeliefert, ohne dass ihnen wirklich hilfreiche Rechtfertigungskonzepte geboten werden.

Die Gewalt in *Das böse Haus* kann also, ebenso wie in *Ein kurzer Film über das Töten*, auch nicht einfach ‚genossen‘ werden, wie es in anderen Filmen der Fall ist, die dem Zuschauer als Rechtfertigung der Gewalt zum Beispiel ein Rachemotiv an die Hand geben.

Auch hier ist Gewalt kein Unterhaltungsinstrument, sondern erfüllt einen Zweck. Das kann zum einen die gesellschaftskritische Botschaft sein, die der Gesellschaft die Quelle ihrer Übel offenbart oder aber der Blick in eine hermetische Welt, in der Gewalt als einziges Mittel der Selbstbehauptung funktioniert. *Das böse Haus* kann so auch als Warnung vor einem akuten Normen- und Werteverfall verstanden werden, wie er sich ähnlich eigentlich nur an den abgehängten und vergessenen Rändern der Gesellschaft ausbreiten kann.

## 5. Fazit

Anschaulich an beiden behandelten Filmbeispielen wurde die filmische Funktion von Gewalt offenbar, die sich insbesondere gegen tatsächlich ausgeübte Gewalt positioniert, sowie gegen eine durch eine gesellschaftliche Fehlentwicklung hervorgerufene ungesunde Gegenwart. Dabei steht die Gewalt dennoch mehr im Mittelpunkt als das normalerweise in Kriminalfilmen der Fall ist.

Filmgewalt dient in beiden Fällen aber eben nicht zur Unterhaltung, auch wenn beide Filme einen unterschiedlichen Fokus in der Ausrichtung ihrer Gewaltdarstellung haben. *Ein kurzer Film über das Töten* wird dabei zum Spiegel für die Gewalt in der Wirklichkeit. Sie richtet sich mit ihrer brachialen Darstellungsweise als Botschaft gegen jede Form des Tötens. Doch nicht nur das, der Film dient mit seiner schmutzigen und verstörenden Gewalt auch als Spiegel für die sauber inszenierte mediale Gewalt, die insbesondere im Hollywood-Kino zelebriert wird.

In *Das böse Haus* ist der moralische Verfall der Gesellschaft markiert als Wurzeln aktueller gesellschaftlicher Probleme und wie er innerhalb des hermetischen Milieus ländlicher Abgeschlossenheit und Armut wachsen kann. Innerhalb dieser isolierten Gesellschaft, aus der es keinen Ausweg zu geben scheint, ist Gewalt die einzige Konstante und das einzige Mittel, mit der Problemen begegnet wird. Durch das Fehlen jedwedes Sympathieträgers und jeder Rechtfertigung der Gewalt ist das Töten und die Gewalt hier nicht unterhaltend, sondern verstörend und provokant, so dass man als Zuschauer fast schon zur Reflexion über das Gesehene gezwungen wird.

Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass beide Filme ihre Gewaltdarstellung einem bestimmten Ziel widmen. Die dargestellte Gewalt ist dabei jeweils gnadenlos, schmutzig und schwer zu verkraften – erweist sich aber in ihrer Zielsetzung und Komposition als notwendiges Mittel, um die filmische Botschaft der Filmemacher transportieren zu können.

Hausarbeit im Rahmen des Hauptseminars: Die im Schatten. Der Mittel- und Osteuropäische Kriminalfilm ab 1945 unter der Leitung von Prof. Schamma Schahadat, Sommersemester 2016.

Empfohlene Zitierweise:

Thilo Brunk: Visuelle Gewalt und ihre Zweckmäßigkeit in *Ein kurzer Film über das Töten* und *Das böse Haus (Dom zły)*.

In: Laboratorium. Studentische Arbeiten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen [05.2017]. URL: XXX. Datum des Zugriffs:

## 6. Literatur

### Filme:

*Ein kurzer Film über das Töten* (1987). Reg.: Krzysztof Kieślowski. Alive - Vertrieb und Marketing, Polen, 84 Minuten. DVD.

*Dom zły. (Das böse Haus)* (2009). Reg.: Wojciech Smarzowski. Filmostrada, Polen, 105 Minuten. DVD.

*A Clockwork Orange.* (1971). Reg.: Stanley Kubrick. Warner Bros. Entertainment. UK, USA, 131 Minuten. DVD.

*Fargo* (1996). Reg.: Joel Coen. Polygram Filmed Entertainment. UK, USA, 98 Minuten. DVD.

### Sekundärliteratur:

Fischer, Ralf Michael (2013): Ästhetik der Gewalt und Gewalt der Ästhetik in Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (GB 1971). In: Anna Pawlak/ Kerstin Schankweiler (Hg.): *Ästhetik der Gewalt – Gewalt der Ästhetik*. Weimar, S. 125-148.

Grob, Norbert (Hg.) (2008): *Kinogenres Fi:lm noir*. Stuttgart.

Groß, Walter/ Reiner Wimmer (2006): „Du sollst nicht Töten!“. Alttestamentliche und philosophische Perspektiven. In: Julia Dietrich/ Uta Müller-Koch (Hg.): *Ethik und Ästhetik der Gewalt*. Paderborn, S. 139-153.

Hausmanninger, Thomas (2002): Vom individuellen Vergnügen und lebensweltlichen Zweck der Nutzung gewalthaltiger Filme. In: Thomas Hausmanninger/ Thomas Bohrmann (Hg.):

*Mediale Gewalt. Interdisziplinäre und ethische Perspektiven.* München, S. 231-259.

Hickethier, Knut (Hg.) (2005): *Filmgenres: Kriminalfilm.* Stuttgart.

Hroß, Gerhard (2002): Die Funktion von Gewalt im Film. In: Thomas Hausmanning/Thomas Bohrmann (Hg.): *Mediale Gewalt. Interdisziplinäre und ethische Perspektiven.* München, S. 136-145.

Korte, Barbara/ Sylvia Paletschek (2009): Geschichte und Kriminalgeschichte(n): Texte, Kontexte, Zugänge. In: Barbara Korte/ Sylvia Paletschek (Hg.): *Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften.* Köln, Weimar, Wien, S. 7-27.

Marszałek, Magdalena (2014): Das Dorf als Anti-Idylle. Polnische literarische und filmische Narrative des Verdrängten. In: Werner Nell und Marc Weiland (Hg.): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt.* Bielefeld, S. 425-438.

Mieth, Dietmar (2006): Gewalt im Film und das Spiel der Ästhetik mit der Ethik. In: Julia Dietrich/ Uta Müller-Koch (Hg.): *Ethik und Ästhetik der Gewalt.* Paderborn, S. 79-100.

Schnell, Ralf (1987): Gewalt als Problem filmischer Ästhetik. In: Ralf Schnell (Hg.): *Gewalt im Film.* Bielefeld, S. 7-15.

Wach, Magarete (2000): *Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe.* Köln.

Wierth-Heining, Mathias (2000): *Filmgewalt und Lebensphase Jugend. Ein Beitrag zur Faszination Jugendlicher an medialer Gewalt.* München.

#### Webseiten:

<http://www.moviepilot.de/filme/beste> (23.09.2016)

<http://www.filmstarts.de/filme/besten/filmstarts-wertung/> (23.09.2016)

[http://www.imdb.com/chart/top?ref\\_=nv\\_mv\\_250\\_6](http://www.imdb.com/chart/top?ref_=nv_mv_250_6) (23.09.2016)