



Hans Zitko

VON GIOTTO BIS MATRIX

Zur Darstellung und Wahrnehmung
von Gewalt in Malerei und Film

[transcript] Image

Aus:

Hans Zitko

Von Giotto bis Matrix

**Zur Darstellung und Wahrnehmung
von Gewalt in Malerei und Film**

Januar 2023, 284 S., kart., 31 SW-Abb., 21 Farbabbb.

45,00 € (DE), 978-3-8376-6513-0

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6513-4

Die massive Präsenz affektbesetzter Darstellungen von Gewalt in Filmen wirft die Frage auf, welche historischen Voraussetzungen diesem Phänomen zugrunde liegen. Ein Blick auf ältere Phasen der Geschichte von Bildern zeigt, dass dort ein anderer Umgang mit Motiven der Destruktion vorherrschte. Hans Zitko legt dar, wie sich die Spezifika der Interessen an medial präsentierter Gewalt seit Giotto sukzessive verwandelt haben. Dabei entlarvt er auch die Gründe für die Herstellung und den Konsum entsprechender Bilder in der Moderne: die Verwerfungen in der dem Subjekt auferlegten Säkularisierung sowie ein Mangel an Fähigkeit, die gewonnene Freiheit produktiv zu nutzen.

Hans Zitko (Dr. phil.), geb. 1951, hat im Fach Philosophie promoviert. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Ästhetik, Soziologie der Kunst, Religionswissenschaft, Theorie der Wahrnehmung sowie der Geschichte der bildenden Kunst und des Films. Als Gastprofessor für Wahrnehmungstheorie und Mentor der Promovenden war er bis 2018 an der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main tätig.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6513-0

© 2023 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

1. Einleitung	7
2. Darstellungen von Gewalt im Kontext von Theologie und Metaphysik	25
3. Die Auslotung der Grenzen	71
4. Der Leib, das bewegte Bild und die Flucht des Subjekts vor sich selbst	135
5. Die Ordnung und ihre Zersetzung	169
6. Der vergebliche Kampf gegen die Scheinwelt und die Veralltäglichung filmischer Gewalt	235
Abbildungsliste	263
Literaturliste	267

1. Einleitung

Wer sich dem Medienkonsum moderner Gesellschaften zuwendet, kann an einem bestimmten Phänomen nicht vorbeigehen: dem weit verbreiteten Interesse an Motiven physischer Gewalt. Das quantitative Ausmaß entsprechender Darstellungen ist bekannt und muss durch Statistiken nicht eigens belegt werden. Jeder, der sich an einem Abend durch die Fernsehprogramme bewegt, wird rasch fündig. In unterschiedlichsten Varianten werden Akte des Angriffs auf Personen sowie Verletzte, Sterbende oder bereits in den Zustand des Todes Übergegangene den Blicken präsentiert. Vielfach ist die Frage gestellt worden, was Individuen veranlasst, sich derartigen Sujets stets erneut zuzuwenden. Manche der Kommentatoren erklären, dass man es mit einem Phänomen zu tun habe, das in der menschlichen Geschichte zu allen Zeiten hervorgetreten sei: Immer schon – die Moderne mache hier keine Ausnahme – bildeten Darstellungen physischer Gewalt und des Tötens den Gegenstand einer aus moralischer Perspektive zwar problematischen, gleichwohl stets virulenten, durch die Perfektionierung sozialer Ordnung nicht zu überwindenden Schaulust; die modernen Medien würden diesem dunklen Erbe der Menschheitsgeschichte lediglich auf ihre Weise zur Geltung verhelfen. Macht man sich eine derartige Perspektive zu eigen, so könnte man zugleich auf das Werk des Anthropologen und Religionswissenschaftlers René Girard zurückgreifen, der die Auffassung vertrat, dass sich in sozialen Verbänden immer auch Missgunst, Abgrenzungsbedürfnisse und Rivalitäten zwischen ihren Mitgliedern entwickelten.¹ Wo sich derartige Zustände verschärften und in gewalttätige Konflikte übergingen, sei das Bestehen der sozialen Ordnung selbst bedroht. Bei allen Unterschieden im Detail stünden sämtliche Kulturen vor dem Problem, Verfahren zu entwickeln, die geeignet seien, Rivalitäten abzdämpfen und im Interesse des friedlichen Zusammenlebens unschädlich zu machen. Archaische Gesellschaften bewältigten interne Konfliktlagen durch das rituelle Verfahren der Opferung zunächst von Menschen, dann ersatzweise von Tieren oder anderer Substitute. Das Verfahren ist ebenso primitiv wie sozial effizient: Das Opfer fungiere als *Sündenbock*, als Medium der geregelten Abfuhr akkumulierter Aggressionsneigungen, das die Individuen entlaste und ihnen

1 René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt a.M.: Fischer 1992.

die Möglichkeit eröffne, in einer sozialen Ordnung weiter zusammen zu existieren.²

Man könnte vermuten, im lustbesetzten Gebrauch von Bildern physischer Gewalt reproduziere sich die von Girard beschriebene Logik des Opfers; nicht reale Personen, sondern deren mediale Substitute dienten in diesem Fall als Mittel der Abfuhr eines andernorts entstandenen Destruktionsbegehrens. Verbreitet ist das Bild von einem Zuschauer, der sich am Abend vor dem Bildschirm Bedürfnissen hingibt, deren Verwirklichung er sich in seinem Alltagsleben verwehrt. So plausibel diese Deutung auf den ersten Blick erscheinen mag, so unzureichend erweist sie sich bei genauerer Betrachtung. Empirische Studien haben gezeigt, dass die Vorstellung von einem Abbau aggressiver Impulse durch den Konsum von Bildern der Gewalt weitgehend unzutreffend ist: Eine *Katharsis* der durch düstere Triebregungen belasteten Seele findet im Prinzip nicht statt.³ Damit entfällt die Möglichkeit, das Rezeptionsgeschehen entsprechender Filme als Sonderfall der von Girard beschriebenen Prozesse deuten zu können: Der Gebrauch der Bilder fungiert nicht als symbolischer Ersatz der Opferung von Sündenböcken im Dienste der Befriedung und Reproduktion sozialer Ordnung. Die Antwort auf die Frage nach der Eigenart filmischer Gewalt ist in einer anderen Richtung zu suchen. Dabei gilt: Monokausale Modelle, die die Logik des bildlich Dargebotenen direkt aus Zuständen oder Bedürfnissen des Subjekts herleiten, sind nicht zielführend. Bei der Analyse der hier vorliegenden Zusammenhänge kann man auf Einsichten und Motive der soziologischen Systemtheorie Niklas Luhmanns zurückgreifen. Medien lassen sich als *Systeme* begreifen, in denen bestimmte Formen der Kommunikation ablaufen.⁴ Was sich in diesen Systemen konstituiert, ist eine *emergente*, eigenen Regeln folgende Sphäre des Sozialen, deren Logik sich von den Zuständen und Eigenschaften der außerhalb dieser Sphäre sich bewegenden Individuen unterscheidet.⁵ Filme, und das heißt hier deren Wahrnehmung, liefern nicht ein Spiegelbild dessen, was Individuen in ihrem alltäglichen Leben bewegt; sie bieten nicht einen Aus- oder Abdruck der jenseits der filmischen Ordnung platzierten Verfassung ihrer Produzenten oder Nutzer. Entscheidend ist die Einsicht, dass die Logik der medialen Of-

2 René Girard: *Der Sündenbock*, Zürich/Düsseldorf: Benzinger 1998.

3 Michael Kunczik und Astrid Zipfel stellen in diesem Sinne fest: »Eine durch das Ansehen völler Medieninhalte bewirkte Aggressionsminderung aufgrund des Abfließens des Aggressionstriebes erfolgt nicht.« Wirkungsforchung I: Ein Bericht zur Forschungslage, in: Thomas Hausmanninger/Thomas Bohrmann (Hg.), *Mediale Gewalt. Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*, München: Wilhelm Fink 2002, S. 153.

4 Vergl.: Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 11ff.

5 Zum Begriff der *Emergenz* vergl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 43f. u. 157; Detlef Krause: *Luhmann-Lexikon, Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann*, Stuttgart: Lucius & Lucius 2001, S. 123.

ferten in die Prozesse des psychischen Apparats einzugreifen und diese Prozesse zumindest für die Dauer der Rezeption, wahrscheinlich jedoch auch darüber hinaus zu modifizieren vermag. Diese Möglichkeit besitzen diese Offerten, weil sie an psychische Dispositionen anknüpfen und diese im Interesse der Aufrichtung einer emergenten Ordnung in Dienst nehmen. Systemtheoretischen Vorstellungen zufolge liegt ein Koppelungsverhältnis divergierender Instanzen vor: dem Mediensystem auf der einen und den psychischen Systemen auf der anderen Seite.

Sowohl der Rezeptionsprozess eines Films als auch die Geschichte dieses Mediums selbst bilden Produkte eines intersystemischen Geschehens, in dem die beteiligten Instanzen wechselseitig Einfluss aufeinander ausüben. Die Frage nach dem Subjekt der Wahrnehmung ist in diesem Kontext nicht ohne Rekurs auf mediengestützte Prozesse der Kommunikation zu beantworten. Auch das die filmischen Angebote produzierende oder rezipierende Subjekt durchläuft eine Geschichte, in der sich dessen Eigenschaften, Dispositionen oder Interessen verwandeln. Das Subjekt des modernen Films ist nicht mehr das Subjekt der Malerei des 15. oder 16. Jahrhunderts; noch weniger ähnelt es den Mitgliedern archaischer Gesellschaften, für die Rituale des Opfers einen Teil ihrer Lebenswelt darstellten. Wer nach dem Wahrnehmenden fragt, ist also zugleich auf die Logik medialer Kommunikation zurückverwiesen. Auf diese Zusammenhänge hat bereits Ernst Cassirer in seiner *Philosophie der symbolischen Formen* aufmerksam gemacht. Hier heißt es, dass die symbolische Ordnung nicht nur für die Konstruktion der Objekte, sondern zugleich für die Genese der ins Spiel tretenden Subjekte von Bedeutung sei.⁶ Von einem dem symbolischen System vorausliegenden, in das System unverändert eintretenden Subjekt könne ebenso wenig gesprochen werden wie von Objekten, die dem System als selbständige Entitäten entgegentreten; Subjekt und Objekt kristallisierten sich erst im Kontext und auf dem Boden symbolischer Operationen.⁷ Einsichten dieser Art finden sich auch bei Michel Foucault. In seiner in der *Archäologie des Wissens* vorgestellten Theorie der *diskursiven Formationen* macht er darauf aufmerksam, dass in diesen Formationen neben den Objekten des Wissens zugleich entsprechende Positionen und Praktiken des Subjekts hervortreten. Die Beantwortung der Frage *wer spricht beziehungsweise wer was und wie wahrnimmt* setzt in jedem Fall die

6 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolische Formen*, Bd. 3, *Phänomenologie der Erkenntnis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 82f. u. 90.

7 »Denn ein Blick auf die Entwicklung der einzelnen symbolischen Formen zeigt uns überall, dass ihre wesentliche Leistung nicht darin besteht, die Welt des Äußeren in der des Inneren abzubilden oder eine fertige innere Welt einfach nach außen zu projizieren, sondern daß in ihnen und durch ihre Vermittlung die beiden Momente des »Innen« und »Außen«, des »Ich« und der »Wirklichkeit« erst ihre *Bestimmung* und ihre gegenseitige Abgrenzung erhalten.« Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 2, *Das mythische Denken*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, S. 186.

Kenntnis von diskursiven Verhältnissen voraus, in denen sich die involvierten Akteure in unterschiedlichster Weise platzieren.⁸ Die alte etwa bei Kant vorliegende Vorstellung eines dem Diskursgefüge vorausliegenden, sämtliche Prozesse tragenden und übergreifenden Subjekts wird auch hier zurückgewiesen. Cassirers und Foucaults Einsichten in die Prozesse der symbol- beziehungsweise diskursabhängigen Konstruktion des Subjekts sind auch für die Analyse und Beschreibung von Filmen von Bedeutung. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass bestimmte Zustände und Eigenschaften der Individuen überhaupt nur im Raum des Konsums entsprechender Medien auftreten. Der Film produziert nicht nur bestimmte Hinsichten auf die Welt, sondern zugleich Typen von Rezipienten, mehr oder minder standardisierte Charaktere, die diese Bilder aufzuschlüsseln und sinnhaft wahrzunehmen vermögen. Wechselt man hier wieder in die Systemtheorie, so kann man von einer *Ko-Evolution* der Eigenschaften des Wahrnehmungssubjekts auf der einen und der Struktur und Eigenart medialer Offerten auf der anderen Seite sprechen.⁹ Die Theorie ist hier mit einem Zirkel konfrontiert, der von den dargestellten Ereignissen des Films zu ihren Rezipienten und von dort wieder auf diese Ereignisse zurückführt. Dieser Zirkel ist nicht zu durchbrechen; er ist stets im Auge zu behalten, um den Fehler zu vermeiden, die Logik des Films im Rekurs auf ihm vorausliegende transmediale Subjekte oder Objekte zu entschlüsseln.

Diese Einsichten gelten in uneingeschränkter Weise zugleich für das Medium der Malerei, denn auch hier konstituieren sich Räume mit eigenen Regeln und Gesetzen einschließlich entsprechender Formen der Darstellung und Rezeption von Gewalt. Die Art, in der destruktive Prozesse in Bildern zur Anschauung gebracht werden und welche Zustände ihnen auf Seiten der Betrachter korrespondieren, ist in hohem Maße zeit- und kulturabhängig. Ebenso wie sich die Gegenstandswelt in der Malerei in den aufeinanderfolgenden Phasen der Stilgeschichte in unterschiedlichster Weise präsentiert, wechselt die Physiognomie der Gewalt und damit der wertende Blick des Wahrnehmenden, der den Bildern korrespondiert. Die Formen einer kognitiven und emotionalen Teilhabe am inszenierten Geschehen bilden Stufen einer geschichtlichen Entwicklung, in der sich alle beteiligten Instanzen sukzessive verändern. Es geht um Sinn und Struktur der Gewalt im Kontext historisch gewachsener Deutungssysteme, die den bestimmenden Rahmen für die Produktion und das Verstehen der Bilder abgeben. Darstellungslogisch betrachtet ist Gewalt keinesfalls stets dasselbe. Man muss von der Vorstellung Abstand nehmen, man habe es im Falle destruktiver Praktiken stets mit gleichen Phänomenen zu tun, eben mit der Gewalt als einer in allem Wechsel beharrenden und gleich

8 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 75-82.

9 Niklas Luhmann spricht im Hinblick auf diese Prozesse auch von einer so genannten *Interpenetration*, durch die eine *Ko-Evolution* von Systemen möglich würde.

bleibenden Substanz. In Bildern treten Gewalt und deren Folgen in unterschiedlichster Weise in Erscheinung. Nirgends stoßen wir auf eine urwüchsige, jenseits kultureller Entwicklungen angesiedelte Lust an der Grausamkeit. Bilder, die dennoch den Anspruch erheben, archaische Schichten des Seelenlebens offenzulegen, produzieren Fiktionen, welche die genetischen Voraussetzungen der Darstellungs- und Rezeptionspraxis verschleiern.

Vorliegende Studie befasst sich mit der Darstellung von Gewalt zunächst in der älteren Malerei und dann im Film. Anhand diverser Beispiele bietet sie Einblicke in die Prozesse der Koevolution medialer Offerten und ihrer rezeptiven Verarbeitung. Ziel der Betrachtungen, die bei einem Werk Giotto's ansetzen, ist die Herausarbeitung der im Verlauf der Geschichte sich wandelnden Inszenierungspraktiken von Gewalt und der ihnen entsprechenden Zustände beziehungsweise Positionierungen des Subjekts. Das hier gewählte Verfahren bietet die Möglichkeit, die kontingenten Voraussetzungen und Implikationen der Verarbeitung destruktiver Prozesse in besonderer Deutlichkeit in den Blick treten zu lassen. Entsprechende Darstellungen des Mittelalters und der frühen Neuzeit können nicht ohne Rekurs auf die hier selbst vielfach vorliegenden Bezugnahmen auf eine höhere, transzendente Wirklichkeit analysiert werden. Die Bildkunst positioniert sich im Hinblick auf Motive und Geltungsansprüche von Theologie und Kirche. Entscheidend für Giotto, mit dessen Werk ein neues Kapitel in der Geschichte der Kunst aufgeschlagen wird, ist die Gewissheit von der Existenz Gottes, der dem irdischen Leben Sinn und Ziel verleiht und im Einzelfall die Erlösung unschuldig sterbender Opfer verspricht. Im Kraftfeld dieser Gewissheit arbeitet er an einer Abdämpfung des Grauens, um auf diese Weise einer spezifischen, bildbezogenen Form der Andacht und Frömmigkeit den Weg zu ebenen. Nicht zuletzt die in der Theologie verwurzelte Lehre vom Schönen, die sich die Kunst zu eigen macht, liefert den Boden für einen moderaten, den Schrecken abfedernden Umgang mit Motiven der Gewalt. Unter den Bedingungen der Geltung der Vorstellung von einer göttlichen Schöpfung meidet die Kunst wenn nicht gänzlich, so doch weitgehend Formen des Begehrens, die Akte der Grausamkeit und ihre Darstellung positiv besetzen. Eine Fetischisierung blutiger Gewalt, wie sie vor allem im Raum des modernen Films verbreitet ist, kann sich unter diesen Bedingungen kaum herausbilden, denn die Seele soll zu Gott und nicht in die Abgründe niederer Affekte geführt werden. Im Anschluss an Motive der Theologie macht sich die Malerei ethische Prinzipien zu eigen, um dem Bösen – der ungebremsten Lust an der Grausamkeit – den Zugang zur Welt des Bildes zu verweigern.¹⁰ Wo sich die Malerei profanen Themen zuwen-

10 Um möglichen Missverständnissen vorzubeugen: Es geht hier nicht um die Politik der Institution Kirche, die bekanntlich nicht selten über Gebühr gewaltsam gegen Abweichler vorgeht, sondern um die Politik der Bilder, die vielfach eigene Wege beschritt und keineswegs stets den Geist des Klerus spiegelte.

det und religiöse Referenzen in den Hintergrund treten, sichern Praktiken ästhetischer Sublimierung einen distanzierten Umgang mit Motiven der Gewalt. Selbst Schlachtenbilder, die eine Ahnung des realen Geschehens zu vermitteln versuchen, folgen am Ende kontemplativen Interessen, die das Dargestellte in den Gegenstand einer von Affekten entlasteten ästhetischen Wahrnehmung transformieren. In einem in diesem Kontext bemerkenswerten Gemäldezyklus hat Tintoretto ein Exempel dieses in zwei Richtungen vorgehenden Verfahrens geliefert. Er markierte damit ein für die Malerei bestehendes Problem: Wo der Hang zur Erschließung des Realen eine bestimmte Schwelle überschreitet, steht die Logik des tradierten Bildes selbst auf dem Spiel. Die Entwicklung im Hinblick auf die Darstellung von Gewalt ist komplex. Im Zeitalter des Barock lassen sich unterschiedliche Ansätze unterscheiden.

Wichtig sind zunächst die vor allem durch die *Gegenreformation* forcierten wirkungsästhetischen Strategien, die mit dem Ziel entwickelt wurden, die Distanzen zwischen Werk und Betrachter abzusenken. Motive der Gewalt gewinnen eine neue Physiognomie, die in veränderter Weise auf den Gefühlshaushalt des Subjekts zugreift. Doch auch hier geht keineswegs zwingend kontemplative Gelassenheit und ethisch motivierte Distanz verloren; im Gegenteil, zahlreiche Werke belegen, dass die Imperative der alten Kunst auch unter den veränderten Bedingungen einer Anhebung des affektiven Ausdruckspotentials der Bilder in Geltung bleiben konnten. Beispiele liefern Peter Paul Rubens und Nicolas Poussin, die mythische sowie naturphilosophische Vorstellungen der Antike in den Fokus des Interesses rücken. Bei aller Bewegtheit des Dargebotenen regiert nach wie vor ein auf Distanzen setzender Umgang mit Abgründen und Folgen destruktiver Gewalt. Zumindest bei Rubens ist es das Erbe der stoischen Philosophie, das den Künstler motiviert, den beschworenen Schrecken mit den Mitteln der Malerei einzuhegen und den Betrachter auf diese Weise affektiv zu entlasten. Ziel ist die Entfaltung kontemplativer Gelassenheit angesichts einer jenseits des christlichen Kosmos angesiedelten, die Sinne bestrickenden, dabei nicht selten bedrohlichen Schicksalsordnung. Neben diesen Beiträgen zum Thema, die das auch für die *Stoa* wichtige Motiv der *Ataraxie* ins Gedächtnis rufen, ist eine Bildästhetik zu berücksichtigen, die das Spektrum des Ausdrucks deutlich in Richtung des Drastischen verschiebt. Die Erfahrungen des Dreißigjährigen Krieges gaben ausreichend Gelegenheit, die durch die wirkungsästhetischen Perspektiven eröffneten Möglichkeiten für eine kritisch-diagnostische Bestandsaufnahme der Ereignisse zu nutzen. Herausragend sind hier unter anderem Werke von Sebastiaen Vrancx, der unter Verzicht auf traditionelle Verfahren ästhetischer Glättung Opfer der Gewalt in berührender, keineswegs voyeuristischer, sondern im Kern mitfühlender Weise ins Bild setzte. Marodierende Soldaten erledigen ihr blutiges Geschäft unter einem düsteren Himmel, der unübersehbar Zeichen des göttlichen Zornes trägt. Die Bilder präsentieren sich als Anklagen menschlichen Fehlverhaltens in einer irdischen Welt, die ihren höheren

Sinn noch nicht verloren hat. Dem antworten gegenläufige Strömungen, denn die Zeit des Barock ist zugleich die Zeit der fortschreitenden Erosion der Deutungsmacht von Theologie und Metaphysik. Diese Erosion ist im Einzelfall auch an Werken zu beobachten, die prima facie auf dem Boden der alten Glaubenslehren zu stehen scheinen. Künstler können in ihren Werken vorderhand ein Bekenntnis zur theologischen Orthodoxie ablegen und in entsprechenden Subtexten dieser Werke zugleich von diesem Bekenntnis Abstand nehmen. Denkbar ist auch, dass ein Abweichen von der obligaten Lehre durch den Künstler nicht bewusst intendiert war, sondern auf einen unbewusst sich durchsetzenden Impuls des Abstandnehmens zurückgeht.

Im Verlauf der Neuzeit – bedingt durch entsprechende Innovationen in Kultur und Wissenschaften – nimmt die Bindungskraft von Theologie und Kirche sukzessive ab, was sich nicht zuletzt in der Veränderung der Darstellungen physischer Gewalt niederschlägt. Bei Caravaggio sind deutliche Symptome für diese Entwicklung auszumachen. In seinem *Martyrium des Heiligen Matthäus* wird das Agieren eines Mörders mit hoher Intensität vor Augen geführt – die Kälte der Tat hat etwas Erschütterndes –, ohne dass der Maler, wie noch Giotto oder Tizian, ein zweifelsfreies Zeichen der begehrten göttlichen Gnade und Gerechtigkeit liefern würde. Caravaggio platziert sich mit diesem Bild an einer spezifischen Grenze; er artikuliert eine Skepsis im Hinblick auf die Tragfähigkeit christlicher Erlösungsvorstellungen, ohne dass er sich bereits jenseits des Diskurses der Theologie im Raum einer atheistischen Gesinnung situieren würde. Der Schrecken, den er in seinem Gemälde artikuliert, ist ein doppelter: Entsetzen vor der blanken Gewalt des Mörders und Erschrecken angesichts der aufkeimenden Ahnung, dass sich Gott aus der Welt zurückgezogen und den Menschen sich selbst überlassen habe. Selbst im Werk von Rubens, der gemeinhin als gläubiger Katholik betrachtet wird, finden sich Anzeichen einer Distanzierung zumindest von der zu seiner Zeit herrschenden gegenreformatorischen Politik seiner Kirche. In einem *Engelsturz*, der den Heiligen Michael bei der Niederringung des Satans präsentiert, lässt sich eine bemerkenswerte Wende in der Darstellung des unterweltlichen Lebens beobachten. Anders als in der Tradition, die den Teufel einschließlich seines Gefolges als reines, verabscheuungswürdiges Ungeziefer behandelte, erscheint der Unterwerfene hier als leidende, in tragischer Weise gestürzte, Empathie fordernde Kreatur. Als erklärter Schirmherr der Gegenreformation wird der Erzengel als Subjekt einer zutiefst problematischen Form der Gewalt in den Blick gerückt. Wenige Jahrzehnte später liefert Luca Giordano mit einer Darstellung des *Heiligen Michael* einen gänzlich desillusionierten, fast zynischen Blick auf eine inzwischen aus den Fugen geratene religiöse Welt. Der Engel, der herabgeschickt wurde, um die Mächte des Bösen niederzuringen, hat sich hier mit dem Teufel auf eine Liaison eigener Art eingelassen. Er empfindet ein sichtliches Vergnügen beim Traktieren seines Widersacher, der sich seinerseits seinem strengen Herrn bereitwillig ausliefert. Ebenso wie zu-

vor der gestürzte Luzifer löst sich nun auch der herabgesandte Erzengel von Gott, um sich mit dem Dämon auf ewig einem lustbesetzten Spiel des Quälens und des Gequältwerdens hinzugeben. Luca Giordanos Gemälde ist von erstaunlicher Hellsichtigkeit im Hinblick auf mögliche Entwicklungen im Raum einer Bildwelt, in der sich das Schwinden der Bindungskraft des christlichen Glaubens bemerkbar macht.

Mit der im Raum wirkungsästhetischer Strategien möglichen Absenkung des Sublimierungsniveaus geht die Fähigkeit der Malerei zurück, die suggestiven Potentiale ins Bild gesetzter Gewalt zu brechen. So können auf drastische Effekte setzende Inszenierungen von Märtyrerschicksalen, die auf eine Konsolidierung des Glaubens auf Seiten der Adressaten zielen, Wege in Richtung einer Regression auf das Niveau archaischer Vorstellungen vom blutigen Opfer eröffnen. Niedere, zuvor strategisch eingehegte Affekte gewinnen Bedeutung und verhindern die innere, vom Bösen sich abkehrende Erhebung des Gläubigen zu Gott. Die Anhebung der Intensität des Leidens im Bild ebnet nicht zwangsläufig den Weg in eine essentialere Form religiöser Andacht; im Gegenteil, wo die Wunde zum Fetisch wird – dies zeigen entsprechende Darstellungen des Barock – gerät der Sinn der christlichen Botschaft rasch aus dem Blick. Hier ist an René Girards Einsichten zum Verhältnis des *Neuen Testaments* zu archaischen Opferkulten zu erinnern. Die Impulse, die sich unter diesen Bedingungen Geltung verschaffen, überschreiten unter Umständen nicht nur überkommene Darstellungskonventionen, sondern rühren darüber hinaus zugleich an Grenzen des Mediums der Malerei. Auf einem Bild von Giovanni Antonio Galli präsentiert Christus, der Erlöser, seine geöffnete Seitenwunde, deren veristische Prägnanz den Eindruck aufkommen lässt, der Stich sei nicht nur dem menschlichen Körper sondern auch dem Bildträger selbst zugefügt worden. Die wirkungsästhetisch verschärfte Darstellung einer Spur von Gewalt sprengt in diesem Fall den Raum des bildlichen Imaginären, der bestimmte Formen der Andacht möglich werden ließ. In diesen Kontext gehört auch die überaus drastische Inszenierung der *Blendung Simsons* von Rembrandt, von dem anzunehmen ist, dass er streng gläubig war. Der Maler präsentiert den blutigen Akt in einer Form, die neben dem Opfer auch den Betrachter einem Prozess der Blendung unterzieht und dabei zugleich das tragende Medium, das Tafelbild, zum Erzittern bringt. Rembrandt, der hier an eine spezifische Grenze rührt, hat ein solches Experiment wahrscheinlich aus wohlüberlegten Gründen nicht wiederholt.

Am Beginn einer neuen Zeit eröffnet Francisco de Goya eine neue Perspektive auf Phänomene der Gewalt. Seine graphischen Blätter aus dem Zyklus der *Desastres de la Guerra*, die mit der modernen Pressefotographie verglichen wurden, zeigen sich als Produkte eines Verfahrens, welches das Grauen des Krieges in den Blick treten lässt, ohne dabei reflexive Distanzen einzuziehen und den Betrachter affektiv zu überwältigen. Die Anklage, die der Künstler mit diesen Bildern formuliert, soll nicht, bedingt durch wirkungsästhetische Anreize, die Lust an dargestellter Gewalt

zu erzeugen vermögen, verpuffen. Goya zeigt den Krieg unter einem entgötterten Himmel, unter dem die Opfer kein ewiges Leben zu erhoffen und die Täter kein jüngstes Gericht zu erwarten haben. Sein bei aller Drastik der Darstellungen immer noch moderater Umgang mit dem Krieg gibt ihm Recht, denn wo Distanzen eingezogen und entsprechende Affekte entfesselt werden, verliert das Subjekt an Autonomie und verwandelt sich in den Spielball eines nicht beherrschbaren Begehrens und das heißt hier der Sucht nach destruktiver Gewalt. Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang die in der Landschaftsmalerei des späten 18. Jahrhundert hervortretenden Darstellungen eines tätigen Vulkans. So lieferte etwa der englische Maler Joseph Wright of Derby diverse Ansichten des Vesuvs mit einer in den Himmel aufsteigenden Lavafontäne und an den Hängen des Berges hinabfließenden Magmaströmen. Obwohl in diesen Bildern immer noch das Interesse mitschwingt, eine hinter derartigen Ereignissen stehende höhere Wirklichkeit fühlbar werden zu lassen, sind diese Darstellungen doch vor allem eine Apotheose der reinen *Kraft*, einer quantifizierbaren physikalischen Größe, die ohne Rekurs auf einen göttlichen Willen beschrieben werden kann. Man hat es mit einer mechanischen Gesetzen folgenden Ordnung zu tun, die in entsprechender Weise angeschaut oder ins Bild gesetzt die Eigenschaften des *Erhabenen* mit sich führt. Genau besehen tritt die in den Fokus der Aufmerksamkeit rückende Kraft an die Stelle des sich zurückziehenden Gottes, mit tiefgreifenden Konsequenzen für die Erfahrung von Natur und Zeit. Unter Bedingungen einer fraglosen Geltung der alten Theologie war das menschliche Leben, wie Luhmann hervorhob, eingespannt in den Dualismus von *Ewigkeit* und *Zeitlichkeit*; das Vergängliche hatte einen sicheren Bezugspunkt in einem dem Werden entrückten, aus dem Strom der Zeit herausgehobenen Absoluten. Im Prozess der Genese der Moderne, in der die Instanz der Ewigkeit verschwindet, konstituiert sich die für die Wahrnehmung von Zeit nun entscheidende Differenz von *Vergangenheit* und *Zukunft*. Die Gegenwart verliert an Bedeutung, sie zieht sich zusammen und schrumpft, so dass eine elementare Unruhe und Nervosität in das menschliche Leben Einzug hält; das aus den Bindungen zu Gott entlassene Subjekt sieht sich einer Welt ausgesetzt, in der stetige Veränderungen zur alles beherrschenden Größe geworden sind. Diese Entwicklung hat Folgen auch für die Logik des Bildes: Während das im Zustande der Bewegungslosigkeit verharrende Gemälde prädestiniert war, einen wenn auch nur sinnlichen Vorschein von der ewigen Gegenwart Gottes zu vermitteln, zeigt es sich außerstande, prozessuale Veränderungen als solche adäquat wiederzugeben. Kaum zufällig beginnen Künstler in jener Zeit, in der bewegte Phänomene der Natur in den Fokus des Interesses rücken, mit bewegten Bildern zu experimentieren, denn Bilder dieser Art partizipieren an derselben Zeit, die für physikalische Prozesse charakteristisch ist. Mit zunächst einfachsten Mitteln tut die Kunst hier die ersten Schritte in Richtung der Welt des Films.

Der Entwicklung einer neuen Technologie der Bilder korrespondiert die Genese eines neuen, aus Traditionsbindungen sich herauslösenden Subjekts, dessen veränderte Lebenslage für die Rezeption entsprechender Offerten bedeutsam ist. Während moderne, als aufgeklärt geltende Gesellschaften den Individuen einen Grad an Freiheit und Autonomie bescherten, der in den alten Gesellschaften nicht möglich war, konfrontieren sie dieselben zugleich mit einem entschieden höheren Maß an existentieller Unsicherheit. Wo Gott aus dem Leben des Menschen verschwindet, geht zugleich jener Bezugsrahmen verloren, der seinen Lebensentwürfen Sinn und seinen Handlungsprozessen Legitimität bieten konnte. Religionen – darauf haben entsprechende Einsichten der Religionssoziologie aufmerksam gemacht – bieten einem an Unsicherheit und Angst leidenden Subjekt Orientierung und leisten einen Beitrag zum Aufbau einer mehr oder minder stabilen Existenz. Ein aus diesen Bindungen sich lösendes Subjekt muss seinem Leben ohne Rekurs auf höhere Quellen der Sinnstiftung Form geben. Wo dies nicht gelingt, wo es an den Möglichkeiten eines freien, selbstbestimmten Handelns scheitert, tritt die Frage nach kompensatorischen Maßnahmen auf den Plan. Hier kann die *Logik der Kraft* ins Spiel treten, die dem Welterschöpfer mit Blick auf die äußere Natur den Rang abgelaufen hat. Die Ästhetik des *Erhabenen*, die für die Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts von besonderer Bedeutung war, hat entsprechenden Entwicklungen vorgearbeitet; unter bestimmten Bedingungen förderte sie die psychische Fixierung auf leblose, mechanischen Gesetzen unterstehende Prozesse. Mit dem Ziel, die eigenen Unsicherheiten abzdämpfen, setzt das Subjekt an Stelle der Verehrung des verschwundenen Gottes Kulte der puren physikalischen Kraft, die eine wenn auch anders geartete Sicherheit suggerieren. Vor allem der Film kann diesem modifizierten Erlösungsinteresse zur Geltung verhelfen, denn er zeigt die Kraft in ihrem essentiell prozessförmigen Dasein. Dabei spielt die in Bildern präsentierte, von Individuen ausgeübte Gewalt eine herausragende Rolle, denn auch in ihrem Fall handelt es sich um Phänomene der Kraft. Es zeigt sich schließlich, dass im Falle des Auftretens von Kräften stets mit einem Verhältnis mehrerer untereinander interagierender Kräfte zu rechnen ist; Kulte der Kraft stellen sich immer auch als Kulte des Kampfes dar, in dem es Sieger und Besiegte, Stärkere und Schwächere gibt.

Das hier interessierende Erleben bildlicher Darstellungen kompensiert die Unsicherheit des im Zustand metaphysischer Obdachlosigkeit befindlichen Subjekts in zweifacher Weise: Zum einen kann es sich auf die Seite der dominierenden Energien schlagen und auf diese Weise eine entsprechende Genugtuung entwickeln; zum anderen steht ihm die Möglichkeit offen, die Rolle unterlegener Instanzen einzunehmen. Ein Blick auf den hier bedeutsamen Gebrauch von Bildern zeigt, dass beide Positionen für das wahrnehmende Subjekt über besondere Anziehungskräfte verfügen. So zeigen Katastrophenbilder des 18. und 19. Jahrhunderts erhabene Ereignisse, die für das Subjekt in doppelter Hinsicht attraktiv sind: Stärkt die eine

Seite derselben sein Bedürfnis, die eigene Existenz zu reproduzieren, so offeriert ihm die andere Seite den Prozess seines eigenen lustbesetzten Verschwindens. Gemälde von Andreas Achenbach oder John Martin etwa auratisieren die Katastrophe und evozieren mit den dort sich auftuenden Abgründen zugleich ein im Grunde autodestruktives Begehren. Man hat es mit einem inversen Erlösungsversprechen zu tun, das dem Subjekt nicht das ewige Leben, sondern das Nichts als Ausweg aus einem angsterfüllten irdischen Dasein offeriert. Unter diesen Bedingungen sieht sich der Mensch schließlich hin- und hergeworfen zwischen dem Impuls, sein Leben zu bewahren, äußeren Drohungen entgegenzutreten und dem Wunsch, der eigenen Existenz ein Ende zu setzen. Sigmund Freuds Dualismus zwischen Lebens- und Todestrieb gewinnt zumindest im Raum der Rezeption entsprechender Bildwelten Bedeutung. War der gläubige Mensch noch der Überzeugung, den Zustand ewigen Friedens im Aufstieg zu Gott erlangen zu können, so sucht sein modernes Pendant diesen Frieden nicht selten in einem Abstieg ins Reich ewiger Finsternis. Derartige Perspektiven stehen im Kontext der in der Moderne angestregten Versuche, die in der Philosophie Descartes' abgesteckte Differenz zwischen dem Reich der Seele und der Welt der Objekte aufzuheben; die Grenze zwischen Innen- und Außenwelt soll wenn nicht verschwinden, so doch zumindest durchlässig werden. Mit Charles Taylor gesprochen geht es um die Öffnung des *abgepufferten* und die Wiederherstellung eines als *porös* sich erlebenden Subjekts, wie es in vormodernen Gesellschaften verbreitet war. Hier tritt eine für die Ästhetik des Films zentrale Instanz auf den Plan: die menschliche Physis. Theorien des Kinos haben im Anschluss an Einsichten der philosophischen Phänomenologie das Terrain abgesteckt. Die durch Helmuth Plessner oder Maurice Merleau-Ponty zur Geltung gebrachte Unterscheidung zwischen dem von Innen erlebten *Leib* und dem als Objekt fungierenden *Körper* ist von Bedeutung auch für die Analyse des Rezeptionsprozesses bewegter Bilder. Wir erleben Filme in der Regel nicht lediglich auf visuelle und auditive Weise, sondern, wie von entsprechenden Autoren gezeigt wurde, unter Beteiligung physischer Sensationen, die uns ins Geschehen eintauchen und dort Position beziehen lassen; die traditionelle Rede von Prozessen der Identifikation des Zuschauers mit den Darstellern von Filmen gewinnt auf dem Boden dieser Einsichten einen präziseren Sinn. In jedem Fall handelt es sich um eine Übernahme offerierter Rollen, die im Falle der Fixierung auf Akte der Gewalt die Funktion der Ablendung von Angst und Unsicherheit erfüllt.

Sören Kierkegaard hat sich in seiner Schrift *Die Krankheit zum Tode* über mögliche Folgen eines Verlassens von Gottesbindungen für den auf sich selbst zurückgeworfenen Menschen geäußert. Was der Autor im Interesse einer Restabilisierung der Religion seinen Lesern zu denken aufgab, besitzt ebenso Bedeutung für eine säkular argumentierende Theorie des Subjekts. Jener existentiellen Stabilität beraubt, die der Glaube des Christen an höhere Mächte mit sich bringe, falle das Subjekt in Zustände der *Verzweiflung*. Diese Zustände, die der Unfähigkeit des Men-

schen entstammen, die eigene Freiheit im Dienste der Herstellung produktiver Lebensentwürfe zu nutzen, haben ein bestimmtes Begehren zur Folge: entweder *man selbst sein zu wollen* oder *nicht man selbst sein zu wollen*. Letztere Möglichkeit sei die fundamentalere. *Verzweifelt sich loswerden wollen*, so der Gedanke bei Kierkegaard, stelle die Grundform aller Verzweiflung dar. Sich selbst loswerden wollen kann jedoch übergehen in das Bedürfnis, *ein anderer zu werden*, das heißt, ein *neues Selbst* zu entwickeln. Der Film, der immer auch an das leibliche Erleben des Betrachters appelliert, bietet ein breites Spektrum an Perspektiven, diesem Bedürfnis im Raum des medialen Imaginären nachzukommen. Im leiblichen Eintauchen in das gebotene Geschehen eines Kampfes kann das rezipierende Subjekt nicht nur sich selbst entkommen, sondern zugleich ein anderer werden, sei es in der Position des Siegers oder des Besiegten, des Starken oder des Schwachen. Filme bieten dem Zuschauer die Möglichkeit, in wenn auch nur imaginierter Form und für begrenzte Zeiträume die Identität zu wechseln. Phänomenologisch betrachtet konstituieren sich komplexe Situationsräume, in denen wechselnde Stellungen der beteiligten Akteure möglich sind. Die hier vorliegende, leibliche Empfindungen implizierende Übernahme sozialer Rollen hat wenig mit dem von Plessner beschriebenen Verhalten von Schauspielern zu tun, sondern stellt das Produkt psycho-physischer Obsessionen dar, die eine Schwächung beziehungsweise Ausschaltung exzentrischer Positionalität bewirken. Zuschauer *spielen* in diesem Fall nicht, sondern folgen einem blind sich durchsetzenden Begehren, das sich reflexhaft, unter weitgehendem Ausschluss einer Distanzen implizierenden Beobachtung Geltung verschafft.

Wichtig für die vorliegende Untersuchung sind Erich Fromms Einsichten zur Eigenart und Struktur sadistischer und masochistischer Neigungen. Der Autor, der in seinen Überlegungen zur konstitutionellen Unsicherheit des modernen Subjekts im Übrigen auch auf Kierkegaard Bezug nimmt, macht darauf aufmerksam, dass beide Impulse niemals isoliert, sondern stets gemeinsam auftreten. Aufgrund der sich dabei zeigenden wechselseitigen Abhängigkeit entsprechend disponierter Individuen spricht der Autor zugleich von einem *sympiotischen Komplex*, in welchem beide Positionen immer auch ineinander übergehen. Fromms Einsichten sind von Interesse für die Betrachtung entsprechender Filme. Dabei ist auch hier von monokausalen Vorstellungen Abstand zu nehmen. Das kinematographische Imaginäre liefert im Hinblick auf den auch hier hervortretenden symbiotischen Komplex kein einfaches Spiegelbild der außerhalb der Filmwahrnehmung vorliegenden psychischen Zustände oder Befindlichkeiten der Zuschauer. Individuen, die sich vor der Kinoleinwand oder dem Bildschirm regelmäßig der Lust an dargestellter Gewalt hingeben, müssen zuvor keineswegs derartige Wünsche entwickelt haben. Ein sado-masochistisches Begehren kann ebenso erst im Raum der Rezeption entsprechender medialer Angebote Gestalt annehmen. Es reicht aus, wenn der Zuschauer in das Erleben des Films Zustände von Angst und existenzieller Unsicherheit einbringt, um den Prozess der Selbstflucht in Richtung des symbiotischen Komplexes

zum Laufen zu bringen. Dies gilt auch für ein bestimmtes Phänomen, das bereits in vergangenen Jahrhunderten, vor allem in der Kunst des Barock, hervorgetreten war: die Sexualisierung von Tod und Gewalt. Versetzen mit erotischen Implikationen entwickeln Akte der Destruktion in den Augen entsprechend initiierten Individuen zusätzliche Attraktionskräfte. Der Exzess, der hier unter Umständen gesucht wird, ist nicht, wie man im Anschluss an Vorstellungen etwa des frühen Nietzsche annehmen könnte, Produkt von Trieben, die aus der inneren Natur des Menschen hervorbrechen, sondern Resultat eines historischen, an sich selbst verzweifelnden Subjekts, das die Grenzen seiner abgepufferten Existenz durchbrechen möchte. Nirgends stößt man auf zeitenthobene Affinitäten des Subjekts zur Gewalt, denn sämtliche Phantasmen, die in diesem Kontext auftreten, sind von kontingenter Art. Man muss nicht auf die alte Vorstellung vom Bösen im Menschen zurückgreifen, um die verbreitete Sucht nach Bildern, die dem symbiotischen Komplex Raum geben, aufzuschlüsseln zu können. Zwangsmechanismen, das heißt Obsessionen auf Seiten des Subjekts, die in diesem Kontext wirksam werden, sind Produkt einer emergenten Dynamik von psychischen Impulsen und Affekten, die sich auf bestimmte Weise selbst reproduzieren.

Bereits im ersten großen, in den Augen zahlreicher Filmhistoriker richtungsweisenden Werk des U.S.-Amerikanischen Kinos – *The Birth of a Nation* von D.W. Griffith von 1915 – lassen sich zentrale Elemente moderner kinematographischer Gewalt studieren. Der Film, der den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgetragenen Krieg zwischen den Nord- und den Südstaaten zum Thema hat, zeigt militärische Konfrontationen als Prozesse der Zertrümmerung von Ordnung, eines Übergangs gesetzter Strukturen in ein formloses Chaos, vorgeführt in Gestalt eines ästhetischen Spektakels, das sich an die Wahrnehmungslust der Zuschauer wendet. Dass der Regisseur in seinem in der Tat bildgewaltigen Opus zugleich auf symbiotische Mechanismen auf Seiten der Zuschauer setzt, wird nicht zuletzt in der Darstellung des Konflikts zwischen der weißen Herrenschaft und der schwarzen, sozial deklassierten Bevölkerung deutlich. Als explizit rassistisch auftretend und als solcher bis heute massiv kritisiert, wurde der Film dennoch zum Vorbild für zahlreiche folgende Produktionen. Im Zentrum stand dabei das Interesse an den avancierten kinematographischen Inszenierungstechniken, die auch von jenen anerkannt wurden, die die rassistischen Ressentiments des Films zurückwiesen. Grundsätzlich boten diese Techniken einen universell handhabbaren Schlüssel für die Fetischisierung filmischer Gewalt. An die Stelle der dämonisierten Schwarzen konnten anders geartete, nicht weniger geächtete, düstere Figuren treten, die die Einbildungskraft anhaltend beschäftigen und den Einsatz selbst grausamster Praktiken der Vernichtung zu rechtfertigen schienen. Historisch wirkungsmächtig war weniger die problematische Positionierung des Regisseurs in dem bis heute andauernden Konflikt zwischen Weißen und Schwarzen, sondern eher sein Interesse an einer Synthese zwischen dem symbiotischen Komplex auf der einen und

der pervertierten Differenz von Gut und Böse auf der anderen Seite. Griffith hat, wie es verschiedentlich heißt, das Hollywood-Kino erfunden. Seine Bildpolitik folgt unter anderem Einsichten, wie sie zuvor in der Theorie der modernen Massengesellschaft entwickelt wurden. *The Birth of a Nation* gibt ein frühes Beispiel für eine Strategie des Films, die auf die magische Kraft von Bildern setzt, um den Zuschauer auf der Ebene der Affekte in den Griff zu nehmen; Distanzen, wie sie in der älteren Malerei für die Struktur und Rezeption des Bildes essentiell waren, werden auf diese Weise eingezogen.

Über weite Strecken ist die Geschichte der Darstellung von Gewalt im Film zugleich ein Prozess fortschreitender Entsublimierung; der vielfach regierende Anspruch, dem Realen näherzukommen, lässt den Intensitätsgrad entsprechender Darstellungen sukzessive anwachsen. Hohes Gewicht in dieser Entwicklung besitzt das auf den klassischen amerikanischen Western antwortende Genre des *Italowestern*. Diverse Kommentatoren hegen die Überzeugung, die hier relevanten Produktionen, die physische Brutalität in einer bis dahin nicht gekannten Form ins Bild setzten, folgten dem Programm einer Entmythifizierung klassischer Heldenbilder, indem sie die in den alten Filmen stets verdrängte Wirklichkeit offenlegten. Ein Blick auf ein exponiertes Beispiel des Genres – *Für ein paar Dollar mehr* von Sergio Leone – belehrt eines anderen. Betrachtet man die Konstruktion des Werks im Zusammenhang mit möglichen Positionierungen der Zuschauer, so zeigt sich ein im Kern paradoxes Profil, das unterschiedlichen, keineswegs nur kognitiven, kritische Distanz intendierenden Neigungen entgegenkommt. In geradezu idealtypischer Manier liefert der Film ein Exempel für den jenseits der christlichen Theologie situierten *Kult der Kraft*. Leone feiert den Einsatz von Schusswaffen sowie die mit hoher Geschwindigkeit sich bewegenden, der sinnlichen Wahrnehmung sich entziehenden Projektile, die plötzlich und unversehens den Tod zu bringen vermögen; er scheint dabei zugleich zu reflektieren, dass die durch die präsentierten Schützen virtuos gehandhabte kinetische Energie das Erbe des alten transzendenten Gottes angetreten hat. Die in den Hauptrollen auftretenden Akteure werden ihrer Aufgabe im Dienst einer neuen säkularen Religion des Todes in vollem Umfang gerecht. Die bis an die Grenze des Möglichen getriebene Stilisierung der beiden Kopfgeldjäger, die ihre fiktive, allein im Film mögliche Natur unmissverständlich offenlegt, bietet zunächst Anlass für kritische Absetzbewegungen seitens des Zuschauers: Wo Masken gelüftet werden, so könnte man glauben, müsse sich auch der Zauber des Darbotenen verflüchtigen. Doch der Film durchkreuzt die selbst angerissene Perspektive durch die an ein entsprechendes Begehren adressierte Inszenierung des Gewalthandelns; Reflexion, wenn sie denn vollzogen wird, koexistiert im Raum der kinematographischen Wahrnehmung mit einem in symbiotischen Mechanismen verankerten Hedonismus der Grausamkeit, ohne dass dem Zuschauer Probleme aus dieser heterogenen Konstellation erwachsen müssten. Hier ist von einem hybriden Subjekt zu sprechen, in dem sich in unterschiedliche Richtungen gehen-

de Interessen und Bedürfnisse zu einer paradoxen Struktur zusammenschließen. Leone, dem eine Nähe zu Strategien der *Postmoderne* attestiert wurde, arbeitet mit dem Prinzip der Mehrfachcodierung, allerdings einer unorthodoxen Version derselben, denn die divergierenden Perspektiven sind nicht an unterschiedliche Individuen oder Gruppen, sondern an ein und dasselbe Subjekt adressiert.

Wenige Jahre später brachte Sam Peckinpah mit *The Wild Bunch* einen Film in die Kinos, in dem der Prozess der Entsublimierung noch weiter getrieben wurde. Das Werk, das, wie der Regisseur hervorhob, zur Herausbildung einer aufgeklärten Sensibilität beitragen sollte, bietet drastische, bis dahin geltende Tabus unterlaufende Darstellungen von Tötungsakten. Inspiriert ist der Film offenbar nicht zuletzt durch Praktiken des *Surrealismus*, die auf die Erzeugung außeralltäglicher Zustände wie der Trance oder des Rausches abzielen. Richtungsweisend wurde er vor allem durch den Einsatz der *Zeitlupe* bei der Darstellung des Kampfes mit Schusswaffen. Durch die Entschleunigung aufgenommener Bilder werden zumindest die Effekte pulvergetriebener Projektile mit einer zuvor nicht gekannten Detailgenauigkeit wiedergegeben. Der Regisseur präsentiert sich als passionierter Anhänger der kultischen Verehrung der Kraft, deren Präsenz unsichtbar bleibt, während deren desaströse Wirkungen umso spektakulärer vor Augen geführt werden, greifbar vor allem an den von getroffenen Körpern abgegebenen Blutfontänen, die den Eindruck einer unverstellten Authentizität des Gezeigten hervorrufen. Die Dehnung zeitlicher Abläufe, die aus konkreten Gewalterfahrungen bekannt ist, dient in diesem Fall nicht einer Annäherung an reales Erleben, sondern der Erzeugung einer bildbezogenen Hypnose, die die Freisetzung des symbiotischen Komplexes begünstigt. In der hier induzierten Trance gewinnt die in Szene gesetzte Kraft für den Adressaten eine geradezu überwältliche Präsenz. Bei aller Intensität der Bilder ist zu berücksichtigen, dass keines der gebotenen Motive dem Realen wirklich nahekommt, sondern einem Raum von Illusionen angehört, der das Subjekt fesselt, ohne es den bedrohlichen Implikationen realer Gewalt auszuliefern. Peckinpah propagiert den in den emergenten Raum des Films eingeschlossenen sinnlichen Exzess, in dem das selbst- und weltflüchtige Subjekt dem Traum von einer Wiederaufrichtung poröser Existenzverhältnisse nachgehen kann.

Bedeutsam für die Geschichte von Bildern der Gewalt ist deren Verhältnis zur Logik des Scheins. Repräsentativ für diesen Zusammenhang sind Werke John Martins, der in seinen im frühen 19. Jahrhundert entstandenen Untergangsvisionen dem an Spezialeffekten interessierten Hollywoodkino Vorbilder lieferte. Anhand seiner Gemälde wird deutlich, dass die Darstellung von Kräften nicht nur stets mit differierenden Potentialen arbeiten muss, sondern sich zugleich in einem Überbietungswettbewerb mit konkurrierenden Werken platzieren muss. Im Dienste der Erzeugung von Aufmerksamkeit wachsen die ins Bild gesetzten Potentiale mit der Folge, dass das Dargebotene irgendwann die Grenzen des in der Realität Bekannten oder Wahrscheinlichen überschreitet. Mit der Intention, den Prozess der Optimie-

rung von Kraftquanten weiterzutreiben, betritt die Malerei den Raum des Phantasmagorischen und liefert am Ende Bilder visionärer Welten, in denen die Gesetze der Einbildungskraft regieren. In bestimmten Genres des Kinos – wie in Science-Fiction- oder Katastrophenfilmen – setzt sich diese Entwicklung fort. Bemerkenswert ist in diesem Kontext die *Matrix-Trilogie* der beiden Schwestern Wachowski, zumal in diesem mit Hilfe avancierter Computertechnik produzierten Werk der Dualismus von Realität und Fiktion ins Zentrum des Interesses gerückt ist. Dieser bildgewaltige Film zeigt den Kampf weniger exponierter Individuen gegen die Macht eines außer Kontrolle geratenen Computersystems, das die Menschheit in einer Welt des bloßen Scheins gefangen hält. So elaboriert sich die dargebotene Geschichte in ihren Anspielungen auf klassische Topoi der Philosophie präsentiert – im Fokus stehen Platon, Descartes oder Baudrillard –, so atavistisch erscheinen die Mittel der im Zeichen des Realen geführten Revolte. Nicht der Geist, wie in der Tradition üblich, sondern übermenschliche Gewalt wird gegen das herrschende System der Trugbilder in Anschlag gebracht. Die Verfechter der wahren Welt finden dort zu sich selbst, wo sie schießend, schlagend oder tretend gegen ihre Feinde, die Agenten des herrschenden Systems, antreten. Im Raum entsprechender Bilder verwandelt sich das Subjekt schließlich in ein mit hoher Geschwindigkeit sich bewegendes Projektil, vorläufiger Höhepunkt des Kultes der Kraft. Hier konstituiert sich eine Form von Gewalt, die ihren Zweck genau besehen in sich selbst findet. Präsentieren die Filme der *Matrix* zum einen die Geschichte von der Befreiung des Menschen aus der Welt der Trugbilder, so fesseln sie den Zuschauer zum anderen mittels suggestiver Darstellungen, die ihm die Freiheit rauben. Man kann angesichts der in diesem populären Werk offerierten Verhältnisse von einer fatalen Dialektik sprechen: Wo sich das Subjekt einer zum Selbstzweck werdenden Tätigkeit des Kampfes hingibt, schließt es sich in eine Welt von Trugbildern ein, aus der es irgendwann kein Entkommen mehr gibt; die Folgen des anhaltenden Gebrauchs bestimmter Computerspiele illustrieren diesen Zusammenhang. Der mit dem Konsum entsprechender Bilder verklammerte symbiotische Komplex liefert die Bindungsenergien, die für die Resistenz der hier hervortretenden Rezeptionspraktiken verantwortlich sind.

Nicht alle Filme, die sich der Darstellung von Gewalt verschreiben, präsentieren entsprechende Sujets in spektakulärer Zuspitzung. Blickt man auf die alltäglichen Fernsehprogramme, so stößt man auf die anhaltende Flut der Kriminalserien, die vielfach einen moderateren, gleichwohl nicht weniger implikationsreichen Umgang mit dem Thema pflegen.¹¹ Vor allem in diesem Genre tritt die für sämtliche Inszenierungen von Gewalt kennzeichnende Konstellation divergenter sozialer

11 Vergl. z.B. Alfred Pfabigan: *Mord zum Sonntag. Tatortphilosophie*, Wien: Residenz 2016; Wolfram Eilenberger (Hg.): *Der Tatort und die Philosophie. Schlauer werden mit der beliebtesten Fernsehserie*, Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung 2014.

Rollen hervor: Neben dem Opfer und dem Täter treten dritte Positionen ins Spiel: der Zeuge, der Ermittler sowie auch der Ankläger, der im Rückgriff auf moralische oder rechtliche Prinzipien den Schuldigen bewertet oder verurteilt. Über Mechanismen der Rollenübernahme kann sich der Zuschauer wechselweise diese Positionen zu eigen machen und so unterschiedliche Interessen und Bedürfnisse befriedigen. Wo der symbiotische Komplex auf den Plan tritt, konstituiert sich ein jenseits jeder Neutralität angesiedeltes instrumentelles Verhältnis des Zuschauers sowohl zur Wahrheit als auch zu Recht und Moral; in die Tätigkeit des Anklägers können sich – dies ist ein offenes Geheimnis – sadistische Impulse einschleichen. Kompensiert werden durch entsprechende Rezeptionspraktiken Zustände existentieller Unsicherheit, Produkt der mangelnden Fähigkeit des Subjekts, die ihm gegebene Freiheit zu nutzen. Verstärkt werden diese Unsicherheiten durch soziale, politische und ökonomische Prozesse, die die Existenz des Einzelnen zusätzlich destabilisieren. In einer zunehmend komplexer werdenden, mit analytischen Mitteln kaum noch zu durchdringenden Welt sieht sich das Subjekt vielfach schutzlos unvorhersehbaren Entwicklungen ausgeliefert. Mit dem Soziologen Ulrich Beck gesprochen leben wir nicht erst seit gestern in einer so genannten *Risiko- beziehungsweise Weltrisikogesellschaft*. Einem abgründigen Erfahrungsraum, in welchem das Subjekt zunehmend die Orientierung und damit die Basis für eine erfüllte Lebensführung verliert, antwortet die kinematographische Gewalt mit überschaubaren Wirkungszusammenhängen: Der *Kult der Kraft*, der Ursache-Wirkungs-Verhältnisse zum Gegenstand hat, impliziert lineare Strukturen, die sich kognitiv rekonstruieren und in ihrem Ablauf verstehen lassen; die filmischen Angebote reduzieren Komplexität und liefern dem Subjekt auf diese Weise eine Form von Sicherheit, die ihm in seinem Alltagsleben verloren gegangen ist. Man kann davon ausgehen, dass sich im Raum der Rezeption dieser Filme Wahrnehmungs- und Urteilspraktiken auf Seiten des Zuschauers herausbilden, die sich auch jenseits des Rezeptionsprozesses reproduzieren. Unter Beteiligung des symbiotischen Komplexes beginnt das Subjekt, die unüberschaubar gewordene Alltagswelt auf der Folie der Logik von Täter/Opfer/Beobachter-Verhältnissen in den Blick zu nehmen. Es bildet sich ein bestimmter Typus des gesellschaftlichen Imaginären, in welchem Motive der Ausführung, des Erleidens und der wie immer auch beschaffenen Bewertung von Gewalt ins Zentrum des Interesses rücken. Ohnehin bestehende Konflikte in der Gesellschaft vertiefen sich, neue Konflikte, die dem symbiotischen Komplex Raum zu geben vermögen, treten hervor. Die Rezeption filmischer Gewalt fördert nicht unbedingt die Bereitschaft zur Ausübung realer physischen Gewalt, schürt jedoch einen von Obsessionen geprägten Umgang mit Täter/Opfer-Verhältnissen. Werte der Moral fungieren dabei nicht selten als Waffe, die dem Ankläger die Möglichkeit eröffnen, den schuldig gewordenen Täter mit Behagen niederzustrecken.